عبدالله ابراهيم

المتخيَّل السَّرْدي

مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة



المتخيّل السّردي

* المتخيل السردي
(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)
* المؤلف: عبد الله إبراهيم
* الطبعة الأولى، حزيران 1990

* الناشر: المركز الثقافي العربي
* العنوان:

□ بيروت/ الحمرا - شارع جان دارك - بناية المقدسي - هاتف/ 352826 - 343701/ ص. ب. 5081 - 13

□ الدار البيضاء/ ● 42 - 44 الشارع الملكي - الأحباس - هاتف/ 303339 - 307651/ ص. ب. 4006
● 28 شارع 2 مارس - إقامة 2 مارس - هاتف/ 271753 - 276838/

عبدالله ابراهيم

المتخيل السردي

مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة



المركز الثقافي العربي

مدخل

إشكالية الرؤية والمنهج

تنهض العملية النقدية، بوصفها فعالية تهدف إلى اكتناه عالم الخطاب الإبداعي، في مستوياته الأسلوبية والتركيبية والدلالية، على ركيزتين أساسيتين، هما:

- الرؤية التي ينطلق منها الناقد.
- المنهج الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه.

[1] فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية، للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية، وتقف وراء الحاجة إلى ضرورة توفر رؤية نقدية، عملية الإحساس الذي ينطوي على مسؤولية، بأهمية تحديد موقف دقيق وعميق إزاء الظواهر الإنسانية المهمة، ومنها: الفعالية الإبداعية، بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر، وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل، في كيفية تكوّنها، وفي عناصرها الأساسية، في ما تنطوي عليه من دلالة، وما تؤديه من وظائف، وما يتعلق بقضايا التأثر

والتأثير، وغير ذلك. وفي الوقت نفسه، فإن الحاجة إلى تنظيم أطراف تلك الرؤية، وتحديد آفاقها، وكشف سبل الاقتراب إلى الموضوعات الأساسية في حياة الإنسان، هي التي فرضت حضور المنهج، إذ أنّ تراكم المعارف والأفكار وقضايا الإبداع، جعلت حضور المنهج ضرورة لا غنى عنها، فبغيابه تصبح عبئاً ثقيلاً لا يمكن وصفها وتحليلها وتأويلها، ولهذا، كان الفلاسفة أكثر حدساً بأهمية الرؤية والمنهج، لاستحالة تكوّن العمل الفكري المتين بدونهما. وتبع هذا، ان اقترنت الحضارة الإنسانية، بسلسلة متداخلة ومتكاملة قوامها الرؤى الواضحة والأفكار المنظمة، وهي ما تكوّن المعارف والعلوم والآداب وغير ذلك، والتي لا يمكن تخيّل وجودها على هذا النحو من التنظيم والدقة، لولا نهوضها على نظم دقيقة من الوصف والتحليل والاستنتاج.

لقد أثارت قضية الرؤية والمنهج، اهتمام نقاد الأدب ودارسيه، ويمكن بصورة عامة، التأكيد دون تردد، أن الجانب الخصب في العملية النقدية، بدءاً من أرسطو، وهوراس، مروراً بالجرجاني، وصولاً إلى لوكاش وتودروف ونورثروب فراي، - على سبيل المثال وليس الحصر - إنما نهض، فضلاً عن توافر عوامل أخرى، على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبر عنها. فبدونهما تفقد أية مقاربة جدواها، لا في غايتها فحسب، بل في سبل الوصول إلى تلك الغاية، وتصبح المقاربة ضرباً من التضليل والخداع، لا الكشف والاستنباط والتأويل، وتفقد المقاربة النقدية، خاصيتها الأساسية كونها حواراً منهجياً مع النص لاستقراء ثوابته ومتغيراته، وسبر عوالمه، وتعويم مدلولاته، وتتحول إلى مرافعة قانونية تكيل اتهاماً، أو تسدرأه مما لا يمكن أن يفيد الخطاب

الإبداعي، ولا العملية النقدية.

[2] لقد أصبح واضحاً الآن، مدى تداخل ركيزتي الرؤية والمنهج في العملية النقدية، وأصبح هدف التأكيد على هذه القضية واضحاً، ألا وهو إنّ أي جهد نقدي يفتقدهما، أو يفتقد أيّاً منهما، إنما هو جهد لا يمكن له أن يؤسس تقاليد نقدية، لأنه يحرث في غير حقول الأدب، وفي ضوء العناق الذي يشد الرؤية إلى المنهج ويشد المنهج إلى الرؤية، ويجعلهما كلاً ينهض أحدهما على الآخر، في المقاربة النقدية، الأصيلة والخصبة، لا بد من إعادة النظر في المنجز النقدي العراقي الحديث المتعلق بالقصة القصيرة والرواية، للوقوف على حالة هذا المنجز النقدي! . . ولكن الأمر يفترض أولاً، تقليب أوجه الاحتمالات المنطقية لركيزتي الرؤية والمنهج، فالنظر المجرد، يحدد أربعة احتمالات أو وجوه، ألا وهي:

1 ـ حضور الرؤية والمنهج.
2 ـ حضور الرؤية وغياب المنهج.
3 ـ غياب الرؤية وحضور المنهج.
4 ـ غياب الرؤية والمنهج.

سأقرر ابتداء إن المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقد تماماً الرؤية والمنهج، وهي تشكل كماً هائلاً يرهق الفعالية النقدية، وهي حالة عامة توجد في كل زمان ومكان ولا يختص بها العراق دون غيره، وأؤكد أيضاً إن حالة اقتران الرؤية بالمنهج، هي الأخرى معدومة يتيح لنا تقرير صورة غياب الرؤية والمنهج، في النقد القصصي في العراق، بالشكل الذي ذكرناه إلى الانتقال إلى المعضلة الأساسية في خارطة هذا النقد، المعضلة التي

تبلغ مستوى الإشكالية ألا وهي حضور الرؤية وغياب المنهج، أو غياب الرؤية وحضور المنهج وسنبدأ حالاً بالوقوف على الحالة الأولى وهي الأكثر انتشاراً، والأقوى هيمنةً، ليس في الدرس النقدي وحسب، بل في نسيج التفكير العام، والمقاربات النقدية في شتى حقول الأدب الأخرى.

لقد بدأ النشاط النقدي في مجال دراسة القصة القصيرة والرواية ونقدهما في العراق انطباعياً، وكان البحث فيه متركزاً حول قدرة الكاتب االتعبير عن مكونات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وكان الناقد يعتقد إن المبدع إنما يستعير مكونات الواقع، بوساطة اللغة، ومن ثمّ فإنه لا بد أن يحيل إلى ذلك الواقع، مهما كان أدبه، ومهما تعددت وسائله وأساليبه، ولما كانت نظم الواقع واضحة ومدركة، ومحكومة بأيدولوجيا معينة، ومترسخة بفعل نظامها الخاص، فقد استعيرت تلك النظم لقياس العالم المتخلق في النص القصصي أو الروائي، فكان صراع الشخصيات، يفسر على أنه صراع المجتمع في الواقع المعاش، أي الواقع الخارجي، وبدا أنّ أي ظلم أو يأس أو فرح أو حزن.. الخ، ما هو إلاّ إحالة على مثيلات خارجية، وفسر نكوص شخصية ما على أنه اندحار طبقة، واستئثار أخرىٰ على أنه هيمنة طبقة أخرىٰ، وافتقدت الشخصيات خصائصها الفنيّة، وأصبحت رموزاً تحشد حولها القرائن للاعلاء أو الحط من شأنها لتوافقها أو تعارضها مع نماذج واقعية، وصار ما هو خارج ومنظور، مقياساً لما هو من نسيج مختلف. إنّ اللغة الأدبية لا تستعير مكونات الواقع الخارجي، إنها تعبر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم القارىء أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو في

أثناء عملية القراءة، وعليه فإن تلك العوالم غير موجودة، إلاّ في ذهن القارىء وما بين يديه ما هو إلاّ سيل من الدالات المنضودة على الورق، وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص، يوحي أو يقرب، أو يسهل ولادة العالم المتخيل في ذهن القارىء، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارىء لانتشاء مدينة التخيل العجيبة، وعليه، فإنّ ما يحتاجه الناقد، ليس استعارة نظم عالمنا، بل استنباط نظم تلك المدينة العجيبة، فما تواضعنا عليه في هذا العالم عبر العصور، لا ينطبق على عالم آخر رهين بقراءتنا، ولكل قراءة هدف، فضلاً عن أنه عالم متخلّق بمكونات غير مكونات عالمنا، ومحكوم بنظم خاصة به، ما الذي يمكن أن تقدمهُ قراءة انطباعية، تحاول أن تسقط ما موجود على ما لم يوجد؟ وأن تفرض قوانين ما هو كائن على ما لم يكن؟ بدل، أن يقوم الناقد برحلة معاكسة برحلة المبدع، أي أن يقوم بإجراء تنظيم دقيق للدالات المتوافرة بين يديه، لينشىء منها عالماً دالاً، ذا بنية واضحة، ومكونات خاصة، وصولاً إلى إدراك ماهية هذا العالم، فإنه يقوم باستعارة مكونات عالم قائم، خارج النص، ويبدأ باسقاط ما يتعارض وإياه، والأخذ بما يتفق ومكونات هذا العالم، وإذا أضفنا إلى هذا، إنّ هذه الرؤية، وهي رؤية أيديولوجية مستمدة من الواقع، وليس من الأدب، قد عنيت عناية كبرىٰ، بما هو حول النص، مثل شخصية المؤلف، وعصر التأليف، ومنظومة الظروف السياسية والاقتصادية والنفسية، وقامت بوصفها وتحليلها، وحصرت كثيراً من الوقائع مما خارج النص الأدبي، ندرك مدىٰ ابتعادها عن المهمة النقدية الأساسية. إن معظم الدراسات النقدية التي نحت هذا المنحىٰ، لم تكن تهدف إلى مقاربة حقيقية للنص، بل كانت دراسات وبحوثاً اجتماعية أو نفسية أو تاريخية،

لسبب بسيط، كونها تدور حول النص، ولا تتجرأ على ملامسته، وإن حدث، واستطاعت أن تقترب إليه، فذلك لكي تسقط عليه مما توفرت عليه من مقولات الواقع الخارجي: أو جعله حقلاً لمجموعة من المعارف المتراكمة عبر التاريخ.

إن تقصي جذور هذه الإشكالية، يقودنا إلى أثر الموروث النقدي الذي يرى أن الأدب محاكاة لواقع، أو انعكاس له، أو تعبير عن ظواهر قائمة، وبمرور الزمن، فإن هذه الرؤية، لم تظل كونها رؤية مفسرة للظاهرة الإبداعية فحسب، بل تجاوزت إلى اعتبار إن نظم الشيء المحاكىٰ، مهما كان نوعه، هي المقياس الوحيد للحكم على عالم الإبداع، ومن ثم، أقصيت خصوصية ذلك العالم، وهيمنت نظم الشيء المحاكىٰ وصارت مقاساً لكل ما عداه، ولم يعد ممكناً عند بعض مدارس النقد أو دارسي الأدب، النظر إلى الأدب، أو دراسته إلاّ على وفق المعطيات المنظورة للشيء المحاكي، وهو هنا، العالم الموجود والمرئي بالقوة والفعل.

لم يقتصر الأمر عند حدود استعارة رؤية لا علاقة لها بالعملية الإبداعية، لكونها رؤية تصلح للنظر إلى قضايا الواقع وما ينطوي عليه من مشاكل اجتماعية وسياسية واقتصادية بل إن هذه الرؤية افتقرت إلى المنهج المعبر عنها، فلم تستطع أن تبلور منهجاً منظماً يتيح لها اكتناه خصوصية النص الإبداعي، ومثلما كانت هي مستعارة من حق الواقع، فقد اعتمدت على بضع خطوات غير منظمة لتسويغ مجموعة الانطباعات التي تثيرها قراءة النصوص القصصية والروائية، وكانت جلّ ما استطاعت أن تحققه يتعلق بما تثيره تلك النصوص في نفس الناقد، وما تحيل إليه في الواقع، مع كل ما يؤدي إلى الاقتراب

غير المنظم إلى النص، وهكذا، فإنّ غياب منهجية التحليل، كانت نتيجة منطقية لحضور رؤية في غير محلها، ويعود كل هذا إلى فهم معين لوظيفة الأدب وربطه مباشرة بنسق أيديولوجي معين، جعله ثانوياً في دوره ومن ثمَّ آل إلى حقل لتجريب ما هو في صلب الأيديولوجيا وما يحيط بها، وغاب ما هو في صلب الأدب وما يتعلق به. وصار النص المثالي هو الذي يتيح للناقد، بسهولة، تطبيق موروثه الفكري، وحيثيات النظم الأيديولوجية التي وصفت في كتب الفكر، أو استمدت من الواقع. ولا غرابة في كل هذا، إذا نظر إليه في السياق التاريخي، لأن إشكالية البحث في قضايا الإبداع لم تكن مطروحة بوضوح، ولم يولها أصحاب هذا الاتجاه اهتماماً معيناً، لذا جاءت الدراسات النقدية، متقاربة في طروحاتها، لا يفصل بينها إلّا تمايز محدود، لأنها جميعاً تنطلق من قضية مسلم بها، ولا تثير ارتياباً في مصداقيتها. كان الدرس النقدي الذي سلك هذا السبيل، قد انشغل بقضية أخرىٰ، غير قضية الأدب، وبدا وكأنه يصف انساقاً ثابتة، ويعالج قضايا لا جدال فيها. كان النص، يعامل بوصفه وثيقة سياسية أو اجتماعية، لا يرقى الشك إلى مصداقيتها، فألبست كائنات النص لبوس كائنات الواقع، ونظمت أفكار الشخصيات على وفق ما نفكر نحن في الزمان والمكان. وبذل جهد جبار لاجراء مطابقة بين العالمين: عالم الواقع، وعالم النص، وما كان ليثار سؤال حول الأمر، فلو حدث وأن أجريت المطابقة المذكورة لانتفى الإبداع، إذ لا ضرورة له آنذاك، كونه نسخة من عالم أكثر أهمية وحيوية وجدوىٰ. إن هيمنة الرؤية هذه، جاءت، لأن العملية النقدية التي تستظل بها قد انطلقت من الطرف الآخر، ولم تشكك في مشروعية الأسئلة التي تريد وضع الأجوبة عليها، بل، إنها أقصت

عنصر المساءلة، فجاءت الكتابة، كأنها تمتين وترصين لحقائق قائمة وأي فعل نقدي، يهمل المساءلة، يقع لا محالة في دائرة التسليم بما هو قائم.

لقد ظلت المقاربة الانطباعيّة، مقاربة حرّة غير واعية بقصدية الفاعلية، النقدية بوصفها عملية وصفية ـ تحليلية ـ تأويلية، وكانت تعمل ضمن مستوىً آخر، هو ليس بإثارة الإشكالات الرئيسة التي تدخل في صلب النقد، بل كانت تحشد الأدلة لتعزيز هيمنة ما هو خارجي ليس إلاّ. أو الإحالة إليه. ولقد كان هذا الاتجاه من القوة والسطوة بحيث لم يترك إلاّ مجالاً ضيقاً، ظهر خلال السنوات الأخيرة، وهو الاتجاه الذي غيّب الرؤية وتشبث بالمنهج، ويبدو وكأنه رد فعل للاتجاه الأول، فضلاً عن الأخذ المباشر عن المنهجيات الشكلية واللسانية بعد فراغها من رؤيتها الخاصة للأدب، واستعادته لآليات التحليل وحسب. وعلى الرغم من محدودية عمل هذا الاتجاه الذي يعمد إلى إقصاء الرؤية، والتمسك بالمنهج، إلاّ أنه هو الآخر، يقع في خطأ الاتجاه الأول، وإن كان يعكس صورة الخطأ.

لقد بات معروفاً علىٰ نطاق واسع، وبخاصة في مجالات العلوم الإنسانية، لا العلوم المحضة، إن المعطيات التي تمنحها الظواهر قيد الدرس، وبخاصة الظاهرة الأدبيّة، تتعدد بحسب خصوصيتها وزاوية الاقتراب إليها، أو النظر فيها، وعليه، يصعب أن تحصر تلك الظواهر ضمن إطار واحد، وأن يطبق عليها نموذج واحد، كما حصل بتطبيق النموذج اللغوي علىٰ الظواهر الأنثربولوجية والأدبية والنفسيّة وغيرها، ومن جانب آخر، فإنّ المنهجيات الخصبة هي التي تستند

إلى رؤية لموضوعها، فإذا ما تم إقصاء رؤيتها وموقعها والأخذ بآليات التحليل المنهجي منها فقط، فإنّ هذا يعني الغاء كليتها ووحدتها، والاعتماد علىٰ الجزء الذي لا يكتسب فاعليته بمعزل عن كليته المذكورة، ومن ثم تتحول العملية النقدية التي تستعير آليات التحليل عند ذلك المنهج، وجهاز مفاهيمه الخاص، إلى عملية قسرية لا تهدف غير استنباط ما يتفق وآليات المنهج المستعار، وتبدأ آنذاك قضية غاية في الخطورة، ألا وهي الاستغناء عن كل ما لا يتطابق ومفردات المنهج، وحشد كل ما يتطابق معه، ويصبح الهدف هو المطابقة بحد ذاتها، لا المقاربة النقدية الخاصة، ومثال ذلك تطبيق المنهج المورفولوجي الذي اجترحه بروب عن بنية الحكاية الخرافية الروسية، ومحاولة تطبيقه على القصة القصيرة أو الرواية، إذ أنه علىٰ الرغم من خصب المنهج المورفولوجي بالنسبة لموضوعة الحكايات الخرافية، إلّا أنه لا يتفق وتحليل القصة القصيرة أو الرواية، لأن هذه تختلف عن تلك في البنية والأسلوب وغير ذلك، ومنهج بروب إنما هو مشتق من الحكايات ووضع لتحليلها. إنّ أي استعارة كاملة لآليات منهج، دونما مراعاة خصوصية موضوع الدرس، يقود دون شك إلىٰ اخضاع المادة الأدبية كلية إلى موقف مسبق، وسيتم إقصاء كل ما ليس له علاقة بذلك المنهج، وعمل غير هادف مثل هذا سيقود إلىٰ الوقوع في العدميّة ويتبع هذا أن يتحول النص القصصي أو الروائي إلى مجموعة من المقولات الجامدة التي تستظل بظلال المصطلح الجديد الذي فرضه منهج غريب، دونما تمثل لما تنطوي عليه من رؤية ومن خصوصية في المعالجة والتحليل حسب الجنس أو النوع الأدبي، أو حسب الظاهرة الإبداعية.

إن الخطورة التي يفضي إليها هذا النمط من الدراسات النقدية،

أو ما يترتب عليها من أمر، سيتمثل بتحويل المادة الإبداعية إلى مجموعة من النظم المنهجية، فتفقد كونها موضوعاً للدرس النقدي، وتصبح حقلاً لتجريب معطيات المنهج وبذا، فإنها، أي هذه المقتربات، تلغي الجوهر الذي ينطوي عليه الإبداعي، بحثاً عن نظم مستنبطة من خطابات أخرى.

[3] ماالأمر الذي أفضى إليه هذا النمط من المقاربات الذي شمل خارطة النقد القصصي والروائي في العراق بكل اتجاهاته التاريخية والسوسيولوجية والنفسية والشكلية؟

إنّ الجواب يتمثل لنا واضحاً من خلال الاستقراء المنهجي للجهود النقدية نفسها، فهي قد انطلقت في مقارباتها دون أن تمهد القضايا الإجرائية الأساسية، إذ لم تحدد رؤيتها لموضوعها، ولم تجترح جهازاً خاصاً للمفاهيم النقدية، ولم تضع في اعتبارها هدف الفعالية النقدية في كونها تطمح إلىٰ كشف النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية التي يكون عليها الخطاب السردي، ومن ثم الاقتراب الدقيق والموضوعي إلىٰ القضايا التي يرىٰ الناقد ضرورة البحث فيها. وبعبارة أخرىٰ لم يحدس الناقد العراقي أهمية العمل المنهجي المنظم الذي يتيح له تحقيق مقاربة عميقة وخصبة مع موضوعه، لقد افتقد الرؤية مرة، وافتقد المنهج مرة أخرىٰ. وبذلك فقد غيّب النظام الشامل الذي تجري وسطه آلية الدرس النقدي، فبدا وكأنه ضائع في غابة الخطاب الإبداعي، إذ لا حدود تنظم عمله، ولا هدف يتيح له المضي بهمة إلىٰ ما يريد! فكان يبدأ أحياناً من حيث يجب أن ينتهي، وكانت أحكام التقويم غير المسوغة جاهزة باستمرار، تمتلك حضوراً دائماً، دون أن تكون نتاجاً لعملية منهجيّة، وكان ظلام

الخطاب الإبداعي دامساً بالنسبة له، لأنـه لم يتسلح بما هـو كفيل بتبديد ذلك الظلام الحالك، ولهذا جاءت مقارباته ضعيفة، قلقـة، وغير مستقرة، وستظل كذلك إن لم تتحول العملية النقدية بأجمعهـا إلى فعالية منظمة محكومة بأطر واضحة.

ما البديل لحال مثل هذا؟

لا بديل يهبط بصورة سحرية، البديل يخلق بوساطة عمل جماعي تقترن لديه رؤية واضحة مجترحـة من الخطاب الإبـداعي، ومقترن بمنهجيّة عمل منظم بدءاً من دقة المصطلح، مروراً بنمط المقاربة، وصولاً إلى النتيجة أو الهدف، وتحويـل العملية النقـدية إلى معـرفة إبداعية أصلية. والانطلاق من الكم الهائل الموروث لتحقيق نوع من الكيف المتميز بوضـوح أهدافه، وبسبل الوصول إلى تلك الأهداف المعرفية. وآنذاك يتأسس نظام المقاربات التي تحتمل التعـدد أكثر مما تحتمل التوحد، لأنها تتصدى لاشكاليات قائمة بـرؤى ومناهـج متعددة ويلغى التطابق الذي أرسته الانطباعية ويحلّ بدله التفرد في المقاربة، لكنه التفرد الـواعي الذي يعمل في مستويين اثنين هما: ترصين نظم الفعالية النقدية وتحقيق غـاية المقـاربة النقـدية نفسهـا وسيكـون لتضافـر جهود تضـع في اعتبارهـا ضرورة اقتـران الرؤيـة بالمنهج على نحو أصيل لا مفتعل، شأن كبير في إرساء تقاليد نقدية حقيقية، لا مقاربات تحتمل التناقض وتنطلق من الوهم، فلا تجني غيره.

إن المشـروع النقدي الـذي سيضع في أول اهتمـاماتـه، حسم القضايا الإجرائية الأوليـة، سيجد انـه في صلب العملية النقـدية،

آنذاك يستطيع أن يواصل حفرياته بالاتجاه الذي يختار وبالعمق الذي يستطيع فأرض الخطاب الإبداعي واسعة وخصبة ولا بد من تحقق المعرفة في الذي ينتدب نفسه لذلك، ولا بد أن يكون نتاج حفرياته معرفياً، كيما يكون عمله مسوغاً.

تناص الحكاية في القصة القصيرة

تنسج الحكاية كيانها من مصادر كثيرة، أبرزها: الأساطير والخرافات والمكونات الميثولوجية، وعلى الرغم من أنّ الحكاية تعود في جذورها إلى طفولة المجتمع البشري، أي إلى المراحل الأولى لتكوّن وعيه، إلا أنها غالباً ما تنطوي على شبكة دلالية خاصة، تشي بهدف يكتسب أحياناً سمة الحكمة، وأنّ هذه الدلالة المترشحة عن بنية الحكاية تتسع أحياناً لتكون منظومة شاملة تؤشر مختلف القضايا التي كانت تشغل مركزاً أساسياً من اهتمامات المجتمع الإنساني آنذاك، ولمّا انتقلت الحكاية إلى مرحلة جديدة، وغادرت حقلها الشفاهي، وأصبحت أكثر طواعية لأن توصف وتستقر ثوابتها ومتغيراتها، وأن تلمس مكوناتها وطرائق التعبير فيها، أضحت عنصراً فاعلاً من عناصر الفن القصصي، بنوعيه المعروفين والمهيمنين وهما: الرواية والقصة القصيرة.

إن نهوض الأنواع القصصية اعتماداً على الحكاية، يعود أساساً الى قانون تفكك الأجناس الأدبية إلى أنواع، ومحاولة تخليق كيان خاص، يرتبط بالأصل بوساطة وشائج معينة، ومن هنا، يمكن التأكيد أن القصة القصيرة والرواية، نوعان أدبيان، خاصان ومتميزان، وهما يختلفان عن الحكاية، لكنهما لا يتقاطعان مع

عناصر تكونها وبنيتها، وإذا كانت الحكاية تقوم على ما هو خارق من الواقع المتخيل، فإن فنون القص الحديثة، نهضت أساساً على إعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة، لا تؤلف الحكاية فيه إلا عنصراً إذ تنافسه عناصر أخرى عديدة، يتمرى كل منها في مرآة الحكاية، وقد يتماهىٰ فيها، فتتداخل تلك العناصر الزمانية المكانية بوصفها أطراً عامة لأفعال الشخصيات، وإذا ما عرضت أساليب السرد الحديثة إلى استقراء دقيق، كما تمظهرت في فنون القص، وبخاصة في القرن العشرين، من أجل تحديد أهمية الحكاية فيها، فإن البراهين المستنبطة، ستكشف أنّ أساليب السرد حاولت قهر مبنى الحكاية، أو بتعبير آخر حاولت تدمير المبنى التقليدي للحكاية، واستبدال علاقات التتابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وأبقت على متنها، وكل هذا، كان نتاجاً لغاية تهدف إلى إحداث خرق في بناء الحكاية، والاستعاضة عنه، بأبنية جديدة ومبتكرة، ويمكن تأشير هذا، بوصفه مرحلة لاحقة من مراحل الابتعاد عن الحكاية في صورتها المعروفة. بيد إن تشظية الحكاية كما يلمس في بعض اتجاهات القص، لم يفلح إلى الآن بتأسيس ذائقة خاصة لأنه لم يفلح بتكوين سياقه الخاص بعد، فالحكاية بقيت نسغاً يتصاعد في جسد القصة والرواية، ونظرة عجلى إلى مكونات الرواية المعاصرة في أمريكا اللاتينية والوطن العربي واليابان وحتى في أوروبا. تكشف مقدار استناد الرواية الى الحكاية.

يحدد القاص محمد خضير ثلاثة عصور للحكاية، هي «عصر النشأة» وهو العصر الذي كانت فيه الحكاية قارة خاصة «تفوق بمجهوليتها وغموضها قارة (اتلانتس) الأسطورية العريقة، وفي هذه القارة عاش أشخاص وهميون وحقيقيون، آلهة وأنصاف آلهة، بشر

وأنصاف بشر، ممسوسون ونبوئيون، تكلموا بلسان واحد، لسان الحقيقة المتخيلة، هناك كان: لقمان وايسوب وبيدبا وحي بن يقظان وشهرزاد وهوميروس وأوفيد»[1]، و«عصر اكتشاف الحكاية» وهو العصر الذي «بنيت فيه للحكاية قصور وقلاع توزعت في سهوب الاقطاعيات الكبيرة، مثل قلعة «بوكاشيو» و«دانتي» الايطالية، وقلعة «تشوسر» الانكليزية، و«سرفانتس» الاسبانية، «نرفال» و«دي ساد» الفرنسية، و«كريلوف» و«غوغول» الروسية، والأخوين «جريم» الالمانية»[2]. وعصر «العودة الى الحكاية» وهو عصر الكتاب المعاصرين «العائدين من تخوم العصور الوسيطة، ابتنوا للحكاية مدناً مستقبلية مناسبة لانتعاش الأخيلة وتفريخ الأسرار، وتضخيم الرؤى والصور الدقيقة في الخلايا والأعماق اللامرئية للكون والإنسان آلاف المرات»[3]. ويضيف القاص محمد خضير مؤكداً، أنّ العصر الأخير هو عصرنا، ولا يتوقف عند هذا التقسيم البارع لعصور الحكاية، إنما يدافع عنها، لأنها شكل من:

«أشكال الوعي الفكري لابتداء مرحلة جديدة من مراحل الانجازات البشرية العظمى في عملية الكتابة الأدبية»[4]. وهذا الدفاع يعبر عن حدس إبداعي بضرورة فتح آفاق جديدة لفن القصة القصيرة. وهو يتزامن مع تيار واسع يدعو إلى ضرورة اعتماد الحكاية، أو تخليقها على وفق صيغة تأخذ جملة المتغيرات

---

(1) الحكاية الجديدة، محمد خضير، جريدة الجمهورية 1987/8/27
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.
(4) المرجع نفسه.

الاجتماعية في اعتبارها أن تحديث الحكاية مهمة إبداعية أصيلة، تكشف أن القصة القصيرة، وكذا الرواية، لا يمكن أن تقع في دائرة التكرار، والنمطية إن هي نهلت من هذا الموروث الإنساني الثري الذي لا ينضب. وثمة عشرات الأمثلة من القصص والروايات التي اعتمدت الحكاية اطاراً لها، أو ربما حافزاً لبناء وقائعها، وهذا يقود إلى الحديث عن أوجه تمظهر الحكاية في القصة، أو أشكال التناص الحكائي في القصة العراقية القصيرة من خلال العلائق التي تربط الخطاب القصصي المعاصر بالخطاب الحكائي القديم الذي يعود إلى مرحلة مبكرة من تاريخ العراق القديم والتاريخ العربي الوسيط، فقد تم تشخيص ظاهرة جديدة في مسار القصة العراقية، تتمثل بمحاولة نسج قصة على تخوم حكاية معروفة ذات أصل ملحمي أو تاريخي أو أسطوري أو عجائبي، وأن صور التناص بين الخطابين إما تأخذ شكل اندغام وتماه في الحكاية القديمة أو تخليق حكاية جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة، وهذه الظاهرة تمثل انعطافاً خطيراً في تطور القصة العراقية، فهي، إذا ما عرضت لدراسة دلالية، فإنها تكشف عن منحى خاص في استخدام الحكاية بوصفها وسيلة لإيصال ما تعجز عنه الكتابة الواضحة. أقصد تلك الكتابة التي يمكن القبض على دلالاتها بسهولة، وعلى الرغم من أن ثمة أسباباً اجتماعية وسياسية بلورت مثل هذه الظاهرة، فإنها، تبقى، في كثير من أسبابها، هماً إبداعياً، يبغي منه المبدعون افتضاض عالم بكر لهذا الفن الذي ترهل واستسهل خلال السنوات الأخيرة بصورة لا يحسد عليها. وتهدف هذه الدراسة عن تناص الحكاية في القصة العراقية إلى تحقيق غايتين اثنتين هما:

1 ـ تقديم وصف عام لبناء القصة وبناء الحكاية بحيث يمكن

تلمس مفاصل التناص الأساسية، من خلال استقراء واقع الحكاية الملحمية أو التاريخية. . . الخ كما وردت في مصادرها الأصلية، وكيفية إنشاء نص إبداعي آخر على تخومها. مع بيان خصوصية هذا النص الجديد، وتميزه بوصفه نصاً قائماً بذاته ينطوي على سماته الخاصة، ومن الواضح أن هذا المستوى تركيبي، وغاية البحث فيه، تشخيص بناء القصة وبناء الحكاية وكيفية تداخلهما في الخطاب الجديد.

2 ـ محاولة كشف دلالة هذا التناص، بناء على قراءة عميقة لتركيب الخطاب قيد الدرس، واعتماداً على منظومة القرائن المبثوثة في مستوى التركيب، والوصول الى تثبيت مستويات الدلالة وتعويمها، بوصفها برهاناً لمجموعة من الفروض التي يمنحها النص. ومن أجل تحقيق هذين الهدفين، تم انتخاب مجموعة من القصص القصيرة، التي تتميز ببناء فني جديد وتوحي بدلالة عميقة ـ كما ستكشف الدراسة ـ وفي مرحلة أولى سيتم كشف أوجه التناص، وفي مرحلة لاحقة تطمح الدراسة الى تعويم الدلالة التي تنطوي عليها ا النصوص المنتخبة.

محمد خضير: إلهة الطوفان

لقد أصبح من المؤكد الآن، أن هناك، في الأقل، خمس روايات لملحمة الطوفان الرافدينية التي اتخذها القاص محمد خضير خلفية لقصته «الحكماء الثلاثة»[5] وقد وصلت معظم هذه الروايات مدونة على لقى طينية مشوية بالنار أو مجففة بهجير الشمس، وعثر عليها

(5) الحكماء الثلاثة، جريدة القادسية، 1986/10/9.

ضمن الحفريات الأثرية التي عرفها العراق، وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين. وأصبحت متوافرة للدارسين إثر ترجمتها ونشرها في لغات كثيرة. وإليك هذه الروايات:

1 ـ المدونة السومرية لملحمة الطوفان وبطلها «زيوسدرا»، ولعلها أكثر المدونات أصالة، فهي إبداع سومري خالص، استفادت منه المدونات اللاحقة، وهي تتطرق لموضوع خلق الإنسان وبعض المدن المهمة في جنوب بلاد الرافدين مثل «أريدو» و«شروباك» و«سيبار» و«لاراك» و«بادتبيرا». وتوصف عزم أحد الآلهة لهلاك البشر، فيقوم الاله «انكي» بإخبار «زيوسدرا» بالأمر، وهو ملك محبوب، فيقوم الأخير ببناء سفينة لإنقاذ نفسه، والجزء الأخير من المدونة وصف للأهوال التي يحدثها الطوفان والمصاعب التي يتعرض لها «زيوسدرا» في فلكه.

2ـ المدونة التي جاءت ضمن الرقيم الحادي عشر من ملحمة «كلكامش» وبطلها «أتونا بشتم»، وهي الحكاية التي يقصها «اتونا بشتم» لـ «كلكامش» عن سر خلوده، وكيف أن الاله «أيا» يخبره بعزم الآلهة على إحداث طوفان عظيم يغمر الأرض، وأنه يقوم بتطبيق وصية «أيا» ببناء فلك كبير. إذ يحمل في السفينة «بذرة كل ذي حياة». ويفلح أخيراً بالنجاة، ويصبح خالداً.

3 ـ رواية «بيروس» وبطلها «خيسثروس» أو «اكسيسوثروس» وهو الملك العاشر لبابل الذي أخبره الاله «كرونوس» برؤيا طوفان سيعم الأرض، وجدير بالذكر أن هذه الرواية وصلت باللغة اليونانية، وقد حررها «بيروس» ضمن كتاب خصصه لتاريخ بابل منذ بدء الخليقة إلى زمن حكم الاسكندر الكبير، وعنوانه «بلاد بابل» وأهداه

إلى «انطيوخس الأول»، خليفة الاسكندر في حكم العراق وبلاد الشام.

4 ـ المدونة التي حملت الملحمة القصيرة، وبطلها «اترحاسيس».

5 ـ رواية الكتب المقدسة لحكاية الطوفان وبطلها «نوح».

وتوجد فضلاً عن الروايات المذكورة، عشرات الملاحم. الحكايات والأساطير المنتشرة في مختلف أرجاء العالم، وجميعها تعتمد على حادثة الطوفان التي عرفتها البشرية في تاريخ مبكر جداً، وتروى بما يطابق البنية الذهنية والاجتماعية للشعوب التي ترويها، وتؤلف جزءاً مهماً من موروثها الشعبي الخاص، وهي متداولة شفاهياً وكتابياً على نطاق واسع في أستراليا والهند وجنوب شرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأجزاء من افريقيا. وتكاد تتفق معظم تلك الروايات على الجذر الأسطوري للواقعة، ولكنها تقدمه بروايات متباينة، لا تغير كثيراً من معنى الحكاية[6].

تقترب قصة «الحكماء الثلاثة» كثيراً إلى الرواية الرابعة، إذ إن كلاً من الملحمة السومرية والقصة القصيرة تتخذان من «أترحاسيس» بطلاً لهما. وتنسج الثانية كيانها، بناء ودلالة في حقل مجاور للحقل الملحمي الذي نهضت عليه الأولى بيد أنها لا تكررها، فهي تختلق لنفسها وقائعها الخاصة، وهي في هذا، تماثل مسار التناص الذي

---

(6) لمزيد من التفاصيل حول الطوفان في بلاد الرافدين، يراجع: الفلكلور في العهد القديم، جيمس فريزر ـ بلاد آشور، اندريه بارو ـ العراق القديم، جورج رو ـ الأساطير السومرية، كريمر ـ ومقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر.

يـربط رواية «عـوليس» لجيمس جـويس، بـالملحمـة اليـونـانيـة «الأوديسة»، فالنصان الملحميان: «ملحمة أترحاسيس» و«الأوديسة» والنصـان القصصيان «الحكمـاء الثلاثـة» و«عوليس» تنتـظمها رحلة البحث. إن كان هذا البحث خلاصاً من مصيرها، أو عودة الى مكان أمين، والبحث بأشكاله عنصر خصب في الأدب، فهـو يتوالـد عن دلالات عميقة وخصبة وثرية.

ومن أجل أن تتيسر عملية تلمس مفاصل التناص الاساسية على مستوى البناء ومستـوى الدلالـة في النصين المذكـورين، لا بد من اللجـوء إلى تلخيص وجيز للنصين وذلـك في محاولـة لتعقب نسق البناء الأساسي للوقائع التي تكون لحمة النصين ومن ثم الانتقال إلى دلالتهما.

يعني «أترحاسيس»: المتنـاهي في الحكمـة»[7]، أو الـواسـع المعرفة وهو في الأساطير السومرية والبـابلية خـادم الإله «انكي» أو «أيا». وجدير بالذكر، أن المجمع الإلهي المقدس في سومر يتكون من ثلاثة أقـطاب أساسيين هم: «أنـو» صاحب المكـانة الأولى في الهيكـل المقدس، وهـو أعلى قوة في الكـون، و«أب كل الآلهـة، وقراراته مـطلقة لا تقبـل الرد والاستئنـاف»[8]. و«أنليل» وهـو الإله الوطني لبلاد سـومر، وهـو الذي «يختـار حكام سـومر ويضـع على رؤوسهم التيجـان المقـدسـة»[9]. و«انكي» أو «أيـا» ويعني «سيـد

(7) ملحمة كلكامش، ترجمة طه باقر، ص 214.

(8) العراق القديم، جورج رو، ص 133.

(9) المرجع نفسه، ص 133.

الأرض»[10]، وهو واهب الحياة والمهتم بشؤون الأرض والبشر، ولهذا كان محبوباً من أهالي بلاد الرافدين. وتكاد تتفق جميع المصادر المهتمة بتاريخ العراق القديم، أن المجمع الإلهي المذكور، يكاد يكون نسخة مطابقة لبنية المجتمع السومري نفسه. فقد أمكن بوضوح كبير، تلمس البنية الطبقية، ومن ثم السلطة الهرمية، للآلهة. بدءاً من الآلهة العظام، وصولاً إلى الآلهة الصغار المسؤولين عن القضايا الحياتية البسيطة[11]، كما توضح ذلك بصورة جلية «ملحمة الطوفان» نفسها.

تبدأ الملحمة في لحظة صراع خاصة، وفيما يأتي موجزها؛ إذ تبدأ بوصف الأزمان القديمة حيث لم يكن موجوداً في الكون سوى الآلهة العظام، فكان على الآلهة ولا سيما الآلهة الصغار أي من ذوي المراتب الدنيا أن يضطلعوا بأنفسهم في تهيئة ما يحتاجون إليه في شؤون الحياة المختلفة، وقد تم الاتفاق بين ثلاثة من الآلهة العظام وهم «آنو» و«انليل» و«أيا» على تقسيم الكون فيما بينهم، وعهد الإله «انليل» الى الآلهة الصغيري الشأن أن يتولوا شؤون الأرض مثل حفر الجداول والأنهار. ولكن بعد حين استثقل أولئك الآلهة عبء الأعمال التي فرضت عليهم فتذمروا واحتجوا بل إنهم أظهروا العصيان والثورة فتجمهروا ليلاً حول معبد «انليل» وهم يحملون المشاعل. ولمّا شاهد هذا الإله تجمع الآلهة الثائرين استشار الآلهة العظام، فأشاروا عليه أن يبعث برسوله المسمى «نسكو» إلى الثوار ويستطلع جلية الأمر، فقالوا له إن الأعمال التي

---

(10) المرجع نفسه، ص 130.
(11) المرجع نفسه، ص 130.

فرضت عليهم قد أرهقتهم فلا قِبل لهم بها. ولما علم «انليل» بثورة الآلهة، أراد أن يبطش بهم، لكن كلاً من «انو» و«ايا» اقترحا حلاً وسطاً، وهو خلق كائن يؤدي عمل الآلهة، وهكذا خلق الإنسان ليخفف عبء العمل الشاق الذي كانت تؤديه الآلهة سومر، ويزداد، بعد حين صخب البشر المنهمكين في أعمالهم الأرضية، فيقلق ذلك الصخب راحة «انليل» فيعمد الى وسيلة يتخلص بوساطتها منهم، إذ يسلط عليهم «الطاعون» لإشاعة الهدوء في الأرض، لكن «آيا» يتصل بخادمه «أترحاسيس» ويخبره بنوايا «انليل» ويطلب إليه أن يجمع شيوخ المدينة، وأن يتضرع إلى إله الطاعون «نمتارا» ويفعل «أترحاسيس» ما أمر به، وينقذ البشر من الهلاك، وتمضي قرون، يزداد خلالها ثانية صخب البشر وضجيجهم، فيغضب «انليل» ثانية، ويقرر القضاء على الجنس البشري، فيسلط مجاعة رهيبة، ويأمر بأن تحبس الأمطار، وهنا، يظهر «أترحاسيس» ثانية ويتصل بـ «ايا» ويشكو له حال قومه، فيخبره الأخير بأن يتضرع مع قومه الى إله الأمطار «أدد» عسى أن تمطر السماء ويستبدل القحط بالخير، وتنجح خطة «آيا»، ولما يدرك «انليل» أن خططه كلها لإفناء الجنس البشري قد فشلت بسبب تدخل بعض الآلهة يقوم هو نفسه بالإشراف على قراره، فيسلط طوفاناً كبيراً، وقبل أن يتحول قراره إلى فعل مدمر، يتصل «آيا» بـ «أترحاسيس» ويخبره بصورة غير مباشرة ـ من وراء الجدار ـ أن يبني فلكاً للنجاة وأن يحمل معه ما استطاع من أهله وممتلكاته. ولا تمضي غير أيام حتى تعصف السماء وترعد وتبرق، وتفيض الجداول والأنهار، ويشمل الأرض طوفان لا مثيل له، لا يبقي غير «أترحاسيس» وأتباعه في فلك النجاة، ويكتسب بعد انتهاء الطوفان سمة الخلود، بسبب ندم الآلهة على ما فعلوا، وبقية

الملحمة شبه متطابقة مع ما ورد في حكاية اتونا بشتم والتي وردت ضمن ملحمة «كلكامش»[12] .

أما قصة «الحكماء الثلاثة» فتبدأ بوصول ثلاثة حكماء بزعامة «أترحاسيس» إلى مدينة البصرة «باب سالمتي» في شتاء موحل تتعرض فيه المدينة لهجوم معادٍ في طرفها الجنوبي عند لسان الخليج على مسافة تبلغ ثمانين ميلاً. يصل الحكماء الثلاثة «مبعوثين من مجلس الآلهة في أشور لاستطلاع جبهة القتال وتدوين تقرير حربي مفصل عنها». يتجول «أترحاسيس» وتابعاه في أرجاء المدينة التي عصفت بها العصور، فكانت تدمر ويعاد بناؤها في المكان نفسه. ويبدو أن الحكماء اكتفوا بجزء من المهمة الموكلة إليهم فلجأوا إلى استطلاع أحوال الناس في المدينة ـ وهي على أية حال قريبة من جبهة القتال ـ وجمع ما تيسر من المعلومات عنهم ورفعها إلى مجلس الآلهة. وكان «أترحاسيس» الوحيد بين تابعيه ممن يعرف المدينة، إذ سبق أن مكث فيها عندما كان مرافقاً للملك «سنحاريب» في أثناء تصديه للعيلاميين. ولهذا تولى قيادة تابعيه، بحثاً عن مكان يدعى «منزل الحكماء». وحال وصولهم إليه، يتبين لهم أنه نزل يسكنه أناس ينتمون إلى عصور مختلفة، من بينهم الجاحظ وقصاصة الأثير خالد بن يزيد المكدي، وثلاثة شعراء هم العتابي وابن لنكلك وأبو دلف فضلاً عن الهمداني والحريري ورحالة أجانب وحكام وقادة جيوش وبعض الجنود العائدين من الحرب. وبينما كان الحكماء يستطلعون أمر هؤلاء، يصل الشاعر السياب، يرافقه راويه الأعمى، فيقص الأخير كيف استطاعا أخيراً

---

(12) ملحمة كلكامش، ص.ص 215، 216.

أن يفلحا في الوصول الى منزل الحكماء، وفصل مكابدات الشاعر لتحقيق هذه الغاية منذ فارق الحياة، وكيف أنه كتب قصيدة تقطر أسى عن حاله، لكن الشاعر يتحامل على نفسه، ويصحح بعض وقائع الرواية، ويؤكد أن القصيدة ليست له، إنما هي لشاعر شاب مقاتل يدعى يوسف الطحان التقاه جريحاً في أحد فنادق المدينة، ولما أراد أن يعوده، وجده قد غادر المكان إلى جهة غير معلومة، وخلف تحت وسادته مفكرة تتضمن القصيدة المشار إليها، ويقوم بمهمة إلقائها إلى الجالسين في نزل الحكماء الذين التزموا الصمت، وكان الحكماء فقط على اتصال بمجلس الآلهة، وإبان كل هذا، يستعيد «أترحاسيس»: «المقابلة التي حدثت في مجلس الآلهة فقد استدعوه لينقلوا إليه حلم سنحاريب الرهيب عن سيول الدماء التي فاضت على أرض «باب سالمتي» القديمة، وأمروه أن يذهب إلى هناك لتحرير تقرير عن المعارك الدائرة». وينقضي الليل، ومع إشراقة الصباح، ينفض هذا الجمع الغريب، ويختفي الحكماء الثلاثة من حيث ظهروا!

تبدو، أول وهلة، مفاصل التناص الأساسية بين النص الملحمي والنص القصصي قليلة، وربما معدومة، بيد أن تعقباً دقيقاً لنظام الوقائع في النصين، والخصائص الشخصية الرئيسة، وللنظام الزمني الذي يؤطر سلسلة الوقائع في النصين، يكشف عن تماثل وإن كان خلاقاً على مستوى البناء، كما أن القرائن المحتشدة في النصين، وخاصة على مستوى القراءة الأفقية، تكشف عن تماثل على مستوى الدلالة، وعلى الرغم من كل هذا فإن نص «الحكماء الثلاثة» ينسج كيانه الخاص على تخوم النص الملحمي. ويطور آليات بنائه

الخاصة، وهذه إحدى السمات الأساسية للنصوص الإبداعية الخصبة.

يجب التأكيد عند النظر إلى هذين النصين، أن حافزهما أسطوري ـ ملحمي فـ «أترحاسيس» يقوم بمهمة إنقاذ الجنس البشري ـ في ملحمة الطوفان ـ بإيعاز ـ وإن كان غير مباشر ـ من «آيا» ويهيء تماماً أسباب تلك المهمة، وهو في قصة «الحكماء الثلاثة» يرسل مبعوثاً من مجلس الآلهة في أشور، ومن هذا الجذر الأسطوري ـ الملحمي، يتطور كل من النصين في سياق يتداخل أحياناً ويتوازى أحياناً أخرى ويقوم «اترحاسيس» وهو الشخصية المحورية في النصين بإنجاز مهمة خطيرة، هي إنقاذ الجنس البشري في النص الملحمي، واستطلاع أحوال الناس الذين يعيشون على مقربة من خطوط النار في النص القصصي وتتوالى سلسلة الوقائع، إذ يفلح «أترحاسيس» في مهمته الأولى ولكنه يخفق في الثانية فهو لا يقف عند حدود استبدال مهمته الأصلية، وهي تدوين تقرير حربي مفصل عن جبهة القتال، باستطلاع حال أهل المدينة، إنما يتحول دوره الى شخصية متفرجة، أو بعبارة أدق، شخصية مراقبة وموصلة، لا تنطوي على فعل، ومن الواضح أن الاطار الزمني لكلا النصين اطار ملحمي ـ داخلي، وليس اطاراً تاريخياً، فهما محكومان بزمن يلتف حول نفسه، ولا يتقيد بالاستمرارية المعروفة، ويتضح ذلك من اجتماع الشخصيات التي تعود إلى تواريخ مختلفة، وأزمان متباينة داخل نزل الحكماء ويبدو، من كل هذا، أن العناصر الأساسية الثلاثة في النصين وهي: الوقائع التي تكون سلسلة الحدث، والشخصية والزمان تكاد تتماثل في اطارها العام، ويبقى الاختلاف واضحاً في عنصر المكان، والمقصود المكان بمعناه

الجغرافي، لا المكان بمعناه الدلالي. فالعناصر الأساسية التي ينهض عليها بناء النصين في مستواها الدلالي متماثلة، كما ستكشف القراءة الدلالية. ولا شك أن المكان أحد العوامل الأساسية التي تعيق الشبكة التناصية في النصوص الأدبية، لكن قوة النصوص الأصلية، غالباً ما تمزق هذا الحجاب أو تحوره، وتنفذ إلى جسد النصوص الجديدة، وتبقي المطابقة في الأبنية أحد ركني التناص حسب، وقد لا تكون عاملاً حاسماً في تثبيت التناص بين مختلف النصوص، لسبب أساسي وهو أن أبنية الأجناس الأدبية أو أنواعها، غالباً ما يهيمن عليها نسق واحد في عصرها. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحاً في الأنواع المتفردة عن الجنس الواحد وإذا نظر إلى العناصر الفنية التي تكون بناء نوع أدبي ما، يمكن بسهولة تلمس أمثاله في أنواع أخرى داخل الجنس الأدبي فالتعاقب نسق في الرواية التقليدية، ولكن هذا لا يعني أن جميع نصوص تلك الروايات متداخلة، ويمكن أن يعمم الأمر على العناصر الفنية الأخرى مثل الشخصية والزمان والمكان إذ ان آليات بناء النوع غالباً ما تقترب في خصائصها العامة إبان عصر معين.

ولهذا، يدخل المستوى الدلالي عنصراً فاعلاً في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضاً مدى اعتماد بعضها على بعض. بيد أن المستوى الدلالي هو طبقة خفية للمستوى البنائي، لهذا لا يمكن تعويمه دون حصر مكونات مستوى البناء، فضلاً عن الخصائص الأسلوبية للنصين المدروسين، وعودة إلى كل من ملحمة « أترحاسيس » وقصة «الحكماء الثلاثة» لاستنطاق دلالتهما، يتبين أنهما تنسجان سياقاً واحداً تتظافر مكوناته معاً بدءاً من الجذر الملحمي المشترك، وصولاً

إلى نهاية كل من النصين، وهذا السياق تحكمه علاقة مرجعية خاصة ذات مستويين: الأول: المستوى الملحمي القديم الذي يبدأ اسطورياً بخلق الإنسان ـ فمحاولة إهلاكه، ثم نجاته، وهي سلسلة أفعال تتكون من بداية ووسط ونهاية، وتقترن هذه السلسلة بـ «أترحاسيس» البطل الذي ينطوي على فعل خارق في المنظور الملحمي، فهو يستطيع أن يرتقي بفعله إلى مستوى يتحدى به قرار الآلهة، ويفلح بإبطال نزوة الفناء التي تنتاب «انليل» ويستطيع أن يعيد توازن الأفعال، عندما يبحر في عباب الطوفان حاملاً معه أصلاب البشرية التي سيقيض لها النهوض فيما بعد، فـ «أترحاسيس» الذي يشي اسمه بقدرة عقلية متميزة، ينفذ بفعله من خلال خصام الآلهة عندما يسرب إليه «آيا» عزم «انليل» على إحداث الطوفان. وتتواصل سلسلة أفعاله الجزئية إلى أن تبلغ نتيجة مذهلة، إذ ان الأمر لا يقتصر عند حدود إنقاذ الجنس البشري، إنما يتعداه إلى اكتسابه الخلود، وندم الآلهة على قرارها، ومن هنا ترتبط صورة «أترحاسيس» بصورة المنقذ الذي يحضر في لحظة أزمة خاصة. أما المستوى الثاني فهو المستوى المعاش الآن، وهو مستوى يبدو أكثر خصوبة، إذ ان «أترحاسيس» في النص القصصي لم يندب نفسه مخلصاً، فمبدأ البطولة هنا ينتفي، وينحدر ازاء المرجع، والبطولة تتجرد من مفهوم الفعل الذي طالما اقترن بالبطل في الآداب القديمة، وتتحول إلى رؤية تنطوي على موقف، أن «أترحاسيس» هنا، من خلاصة القرائن التي يحتشد بها النص، يتمثل انموذجاً للبطل الذي يتقهقر ازاء العالم، إذ لم يعد ممكناً ازاء عالم النص الدامي، أن يفلح «أترحاسيس» في تكرار مهمته الملحمية السابقة، مع كل ما يمتلكه من قدرة. إن البطل الآن ـ وقصة الحكماء الثلاثة

مثال على ذلك ـ غير فاعل بالمفهوم التقليدي، فالعالم أكبر منه، وليس له قدرة على حل المشاكل المستعصية التي تنخر في ذلك العالم. ولهذا، فهو يتحول إلى شخصية مراقبة، تبلور رؤيتها الخاصة من مجمل مكونات الواقع الذي يقدمه النص. إن البطل في كثير من النصوص المعاصرة أخذ يتخلى عن دوره ازاء عالم لا يعترف بالبطولة المثالية وربما، يكون هذا، أحد الأسباب الرئيسة التي حدت بـ «أترحاسيس» لا أن يستبدل مهمته الأصلية، بجولة استطلاعية في مدينة البصرة حسب إنما بأن يتحول إلى شخصية متفرجة. وهذا يدل على حدس عند المبدعين يستمدونه من شبكة العلاقات المعقدة في الحياة الاجتماعية، التي بدأت في السنوات الأخيرة، خاضعة لمعايير غريبة. إن هذه إشكالية جديدة بدأت في القصة العراقية.

إن المستويين الملحمي والواقعي يتنازعان مبنى القصة ودلالتها، ولكنهما يمدانها بقوة إبداعية كبيرة. وبذلك فهي لا تبدو، كما يتخيل البعض، عبارة عن تقرير صحفي سريع سببته الحرب، بمقدار كونها تغوص عميقاً في التاريخ الملحمي للواقع، وتنتقي ما هو دال فيه، وتطمح لربط الحلقات المفقودة بين الماضي والحاضر، وتقفز إلى المستقبل لتأسيس أرضية جديدة لفن القصة في العراق تشاركها في ذلك نصوص قصصية أخرى.

محمود جنداري: قلاع الورق

تكشف أية نظرة استقرائية دقيقة للعالم القصصي الذي قام محمود جنداري بتخليقه خلال ربع قرن من الكتابة إنه عالم متميز، وإذا أمكن تنحية الكاتب جانباً والمباشرة في الاقتراب إلى ذلك

العالم، ودراسة عناصر تكوينه، وأساليب السرد المتنوعة التي بنته، ومنظومة الدلالات المتنوعة المترشحة عنه، وكل وهج الآلام والأحزان التي ينطوي عليها ذلك العالم، يجد الناقد نفسه بمواجهة مادة قصصية إبداعية ملتهبة، تتنازعها أربع مراحل أساسية، تدور جميعها في أفق واحد، هو الأفق التعبيري، إذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ما هي عليه، إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون المادة القصصية، وذلك بأن تضفي على تلك المكونات أحاسيس وانفعالات خاصة، تصفى ضمن وعي خاص، وتنأى عن جذرها، أي تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها حقلاً دلالياً خاصاً، ونصطلح هنا على تلك المراحل، بمصطلحات تطمح لتأشير خصوصية العالم الإبداعي للقاص محمود جنداري، ولا نبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن أطر ثابتة، إنما يمكن القول، أن تقسيم عالمه إلى مراحل فرضته طبيعة عالمه الإبداعي، ومراحل التطور التي شهدها:

1 ـ التعبيرية ـ الواقعية، وتلمس في مجموعته الأولى «أعوام الظمأ» وفيها تقدم مكونات الواقع، متمثلة بوعي الرواة، وتبدأ فيها أولى علامات الاصرار على تخليق مادة قصصية تتعارض مع المألوف.

2 ـ التعبيرية ـ الرمزية، وتلمس في مجموعة «الحصار» وفيها بذور واضحة لحالة البحث عن النموذج الذي يرتقي إلى مستوى الرمز.

3 ـ التعبيرية ـ الشيئية، وتلمس في مجموعة «حالات» وهي مرحلة مهمة، يقول عنها القاص نفسه إنها «لوحات تأخذ كل الأشياء

فيها حجومها ومساحاتها»[13] .

4 ـ التعبيرية ـ التاريخية، وتلمس في روايته المهمة «الحافات» وقصصه القصيرة «احتفالية أخيرة» و«الحادث» و«رجل يعد نفسه للموت» و«السقوط» وأربع قصص بعنوان «احتمالات» لم يقيض لها النشر بعد!! ، وقصة «القلعة» وقد يبدو مصطلح «التعبيرية ـ التاريخية» خداعاً لوصف المرحلة الأخيرة من مراحل إبداع هذا القاص، ولهذا لا بد من استدراك الأمر، والتأكيد أن التاريخية المقصودة هنا، ليست الوقائع، بل الهموم، فالشخصية في هذه المرحلة، تشغلها هموم تاريخية، كما سيتبين لاحقاً من خلال تحليل قصة «القلعة»، ومن الجدير بالذكر هنا، أن جميع القصص التي تمثل هذه المرحلة باستثناء «السقوط» و«القلعة» تدور حول شخصية معلم التاريخ «أنيس المنصوري» وهي جميعاً تحاول استكناه مأزقه السياسي والاجتماعي والحضاري، في مواجهته لواقعه الغامض. وهي مرحلة تنطوي على أصالة نادرة في أنها تطمح لتمزيق حجب الظلام وكل القناعات المستقرة في الوعي، وتتحول فيها الشخصية إلى نموذج مهدد ومطارد ولا يملك للدفاع عن نفسه، غير وعيه الأصيل بمواجهة الوعي الزائف. ولقد تضافرت معاً، جميع المكونات التي تؤلف هذه المرحلة، فتمخضت عن نص قصصي جديد هو «القلعة»[14] .

لا يتعارض هذا النص القصصي مع البناء المألوف للقصة

---

(13) حوار الأجيال بين القاصين، محمود جنداري وثامر معيوف، مجلة الف باء، العدد 1987/9/989 ص 51.

(14) القلعة، محمود جنداري، جريدة القادسية 1987/9/28.

القصيرة حسب، إنما يتعارض فضلاً عن ذلك بكونه يرشح عن دلالة خاصة، لم تنتبه إليها القصة العراقية بعد، وهو في هذا الجانب وثيقة إبداعية تعتمد على نظرة أيديولوجية خاصة إلى التاريخ بمفهومه الشامل. إن هذا النص يقوم على مبدأ المغايرة الكلية وبذا، فإنه يضع نفسه في المأزق الصعب، لأنه لا ينهض على سياق قبلي مهدته نصوص سابقة، وهذا يعني إنه يؤسس سياقاً خاصاً، أي ذائقة متفردة، وعليه، لا يمكن أن ينتزع خارج سياقه الخاص، ويعامل على وفق سياقات نصوص أخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكوينه الخاص وبنيته الخاصة فهو، لا يذهب إلى التاريخ، إنما يستحضره فيه ويتضمنه، وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاورة مع التاريخ، فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة، أو استعادة وعي مطمور ومن ناحية أخرى لحظة انعطاف تاريخي تقترن بزمن محدد:

«فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن، فتح النُدل أبوابها في وقت مبكر من ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجىء، اندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد البيض وكشف عن أسطحها المرمرية الآخذة في التشقق وفي الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثاً ضجة عنيفة تراجعت داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مشتعل وعم الارتباك أعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا المزيج الهائل

من هواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه
بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة
تتلاشى في عنفوان الريح وخواء الشوارع».

إن هذا الاستهلال المعبر، هو في الحقيقة اللحظة الزمنية الآنية التي تؤطر القصة، ومن خلالها ينبثق التاريخ بكل هول وقائعه، فالاستهلال هنا هو بوابة التاريخ الذي يعبر عنه من خلال وعي الراوي المتكلم وهو صاحب الحانة التي تفتح إثر إغلاق لمدة ربع قرن. وتبدو وقائع التاريخ مشوشة، فالراوي لا يرى فيها غير وقائع ورقية تتراكم لتؤلف الموروث الذهني لأهالي القلعة، وإذ ينثال تاريخ القلعة خلال أربعين قرناً دون اهتمام بالتسلسل، إنما بالوقوف على أكثر الوقائع دموية ودلالة، فإن الراوي الذي يفرض حضوره أحياناً، بصوته الخاص، الذي يغيب أحياناً ليترك للوقائع أن تروى بأسلوب موضوعي، يتحول خلال لحظة القص إلى مراقب لتاريخ من الوهم، إنه غارق في الوهم، ولا يحلل قصه للتاريخ، كما لا يود أن يبين لمن يتحدث؛ إنه مسكون بوهم رفاقه القدامى في الحانة الذين جالسوه عبر حقب التاريخ: جرجيس وإبراهيم ويافث، وتواق لأن يرى الندل الأوائل: ميخائيل وبطليموس والحمزاوي، هؤلاء الغائبون عن المشهد والحاضرون فيه بقوة وجودهم، ويتميز الراوي في قصة «القلعة بقدرته الاستعراضية الوصفية، وهو يعلق باستمرار على مكونات عالمه الضيق: حانة الأسود السبعة، ويتحول الفعل القصصي إلى وصف ينطوي على رؤية نافذة تسفح مواقفها على ذرى معظم الوقائع المهمة في تاريخ بلاد الرافدين، ان الشخصية هنا، تذوب بوصفها كياناً، وتتحول إلى رؤية وهكذا، فإن هذا النص يقوم بتدمير أهم عنصرين فنيين في القصة القصيرة وهما: الشخصية

والحدث، ويولي اهتماماً استثنائياً بالزمان والمكان، ان المكان هنا لوحة الحانة ولوحة التاريخ وتأمل الراوي لهما، أما الزمان فهو اطار غير محدد بتاريخ، إنه الزمن الداخلي الحر الذي يتنقل بين جميع مستويات الزمن، فيبدأ من الوهم لينتهي إليه، فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الراوية، أن يسوغ اسم حانة الأسود السبعة:

«هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به فلقد حدثت نفسي كما يفعل الآخرون المدربون خلال ربع قرن، وأوردت حكاية عن نفسي وعلى لساني أن المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات».

إن تسويغ الحكاية المختلقة، يتضمن إيماء خاصاً، بأن كل شيء مختلف فالأسود السبعة المهاجمة، حسب الحكاية المختلقة، تداهم المدينة لكن السكان يعمدون إلى الصبر والحيلة، فيقدمون للأسود لحم الماعز المدجن. ويفلحون بعد جهد أن يدجنوا الأسود نفسها وتبدأ حالة الولاء للأسود تتبلور بعد حين إذ يقسم الناس إلى ملل كل منها تعبد أسداً، وكل ملة تنقسم بدورها إثر موت أسدها الى قسمين، قسم يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، وآخر يبحث عن بديل جديد، ومن الواضح ان الحكاية مختلقة تماماً، وتقدم لتفسير حالة عدم التجانس الاجتماعي. الولاءات المتعددة لأهالي القلعة لكنها تفلح إلى حد كبير بتأشير حالة قائمة الآن. ويعمد الراوي فضلاً عن هذا الى وخز التاريخ برؤيته الكلية الجارحة، ويحصره مثل أي مخطوط أهمل في طيات الماضي وقيض له من يبعثه، لكن بعد

إضفاء رؤيته الخاصة عليه ضمن اطار مكاني محدد، ويتنازع كل من المكان والزمان بنية النص ودلالته، وإذا كان ضيق المكان، حسب محمود جنداري «أحد مسببات جمود النص القصصي»[15]، فإن القاص يبرع في تدمير وهم المكان، عندما يقوم الراوي بإعادة قص الأحداث معروضة على جدران الحانة، فهو، وإن كان متكئاً إلى القلعة ومحدقاً إلى نهر «ردانو» إلا أن الوقائع تترى باستمرار بين هذين الحيزين، ان القلعة مكان ملغوم ومهيمن لا يمكن لـ «ردانو» الجاف أن يطهره، ولهذا فإن الوقائع تسيل في ذاكرة الراوي بين حين وآخر، كما يعربد «ردانو» الجاف بسيوله بين فصل وآخر. إن الراوي لا يقوم بإعادة رواية أحداث التاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، إنما يعمد الى التشكيك بالتاريخ ذاته، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحدياً الأطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالتها بما يتفق والمتطلب السردي للقصة، ان الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يخنقه فيه ويكون منبعاً للتاريخ ما دام التاريخ عنده سردياً أي وهمياً. فهو يروي لقاء الاسكندر بـ «تاييس» اثر غزوه لـ «عيلام» بالصورة الآتية: «لما عاد الاسكندر مزهواً وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخذنصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها إلى المخدع الملكي وباب يوصلها إلى قاعة العرش شم الاسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذته بين يديها» بينما يروي التاريخ المكتوب أن لقاء الاسكندر بـ «تاييس» كان في حفل فخم أقامه الاسكندر عند احتلاله «برسيبوليس» عاصمة الدولة العيلامية، انها هي التي أضرمت غضبه

---

(15) حوار الأجيال.

عندما أكدت أن جميع الدسائس التي كانت تحاك ضد اليونان، مما أدى إلى إحراق العاصمة[16]. وهو يجعل من «ردانو» نهراً يمر من مدينة ارانجا، وهو في الحقيقة بعيد عنها، إنه النهر العظيم حالياً، ولا تقف رغبة الراوي عند هذا الحد، بل إنه يغير المدينة التاريخية «ارانجا» وهي مدينة كركوك الحالية إلى «ارابخا» إنه ولا شك ميال للتعامل مع التاريخ لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتحول التاريخ بأجمعه إلى قلعة من ورق تخرقها الجمرة الملكية «لقد كانت الطوابق الأخيرة من ورق جلس أولئك الرواد الأوائل، والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق ينتظرون ذلك منذ ربع قرن» ومن خلال هذا الفهم الجديد والخاص للتاريخ، أخذ الزمن ضمن الاطار السردي صورة خاصة، فالراوي يتنقل خلال قرون طويلة دون أن يأبه بعقبات الزمن الاعتيادي، فالحاضر ينفتح على الماضي ويستحضر وقائعه ويطل على المستقبل ويستشرف ما سيحدث فيه، ومن هنا تبدو الحانة ومن ثم القلعة سراً يتركب فيه ليس التاريخ فحسب بل المستقبل أيضاً، ولهذا يبدو هذا النص من جهة محايثاً للتاريخ، لكنه من جهة أخرى مغاير له ومتعارض معه وينهض على تمزيقه، وهذا الفعل يقوده نموذج، إن النموذج ـ الراوي، هنا، يعامل بمستويين أنه صوت تاريخي ورؤية سردية، وهو متركب من كل من السردي المتخيل والتاريخي، ويتبين ذلك واضحاً في تناوب السردين الذاتي والموضوعي في تقديم المادة القصصية. هذه المادة التي لا تتبلور بصورة منطقية حكائية فمتنها التاريخ وبناؤها مفتوح

---

(16) مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر، ص 590.

إلى أفق يقرب الى صيغة الاعتراف. إن مفاصل التناص المتحققة هنا تكون بين التاريخ والحكاية، فثمة حكايات الأسود وتاييس ونهر ردانو وغيرها وفي هذا المجاز ومن خلاله يتدفق وعي الراوي تاركاً أثاراً في وعي المتلقي، في تقديمه توالي السلطات على القلعة، فهي المكان ـ الوطن ـ الذي تنازعته عبر العصور طموحات الآخرين ومصالحهم من غزاة وحكام وقتلة، وتكمن القوة الدالة لهذا النص في كونه يخنز باستمرار طبقات الوعي ويؤسس دلالته في الظل، وبعيداً عن الأنظار، فلا مناص غير الذهاب إليه خلال طرق وعرة وغير معبدة من أساليب التعبير، وسائل البناء التي لم تجرب من قبل على نطاق واسع في القصة القصيرة، وقد يبدو في مستوى ما من أحد مستويات الدلالة التي يمكن تعويمها في النص، إن التآم شمل النذل والرواد القدامى في حانة الأسود السبعة، هو نوح على الحاضر، بيد أن الحاضر غائب إلا برموزه المطمورة وغير المنظورة، فلا يوجد إذن غير الذهاب إلى الماضي، فالأحداث تكرر نفسها، وتأمل واقعة ما اشبه بتأمل غيرها، ويكاد النذل والرواد بكل ما توحي به أسماؤهم من دلالة تاريخية يكونون حلقة من عتمة ينبثق من وسطها الراوي، مدافعاً عن وجوده، لكنه أخيراً يفتقد شرط ثورته فيذوب بينهم متأملاً الجمرة الملكية وهي تخرق نازلة جسد التاريخ، أي جسد القلعة وكيانها. فالنموذج هنا، قريب إلى «أترحاسيس» في قصة الحكماء الثلاثة لمحمد خضير، فهو نموذج يراقب ولا يفعل وإذا كان الإمساك بالنموذج صعباً جداً حسب محمود جنداري، فإنه استطاع في «القلعة» تجريد النموذج من قوته المادية من جميع صفاته وخصائصه. وأحاله الى رؤية فقط وهذا انتزاع آخر، يضاف الى «أترحاسيس» وغيره في تنحي النموذج المثالي ازاء قوة المرجع

وتركيبته القاهرة بل إن الراوي هنا، يخطو قدماً صوب هزيمته، وإذا كان «أترحاسيس» قد تخلى عن مهمته، اكتفى بسير الواقع الاجتماعي لـ «باب سالمتي» فإن الراوي هنا، عبر عن مستوى واضح من القهر والانهزام عندما انتحى مكاناً حصيناً يستند إلى القلعة ويطل على النهر، وهو يلوك التاريخ خلسة مع نفسه، دون أن يجرؤ على الإعلان عن نفسه وسط دنان الخمر ومدمنيه.

فالنموذج هنا يفتقد الاشكالية، لكنه ينطوي على ما هو أهم منها، إن اعتراضه على مظاهر الواقع، يدفن فيه، وينزف بصورة تأملات ذاتية، واعترافات خاصة، لكنها لا تبلغ حد الصدام مع الواقع، إنها إشكالية جديدة، تهجع في سراديب التاريخ، وقد تفنى في غياهب الظلام.

لطيفة الدليمي: تماهي الأحزان

لقد سبق التأكيد حول قصة «الحكماء الثلاثة» لمحمد خضير، وقصة «القلعة» لمحمود جنداري، فضلاً عن المدخل النظري الذي يستهدي به هذا البحث، تقرير مفاصل التناص الأساسية بين الخطاب القصصي العراقي المعاصر والمتن الحكائي أو التاريخي العراقي القديم.. وخلال عملية استكناه وتلمس تلك المفاصل المتداخلة ذهاباً الى الحكاية الاسطورية أو الملحمية أو المدونة التاريخية، أو حضوراً لبعض تلك المظاهر في جسد الخطاب القصصي المعاصر، أمكن الوصول الى تقرير ثنائية أساسية، أحد أطرافها ينهض على المغايرة والاختلاف، وطرفها الآخر يتصف بالثبات والاستقرار والسكون.

لقد نهضت تلك الثنائية على الملحمي / الواقعي عند محمد

خضير، والتاريخي / الواقعي عند محمود جنداري. وفي محاولة لاستحضار المغيّب في قصتي «الحكماء الثلاثة» و«القلعة» تبين أن المستوى الملحمي / التاريخي في القصتين المذكورتين، هو بوابة الواقعي، وأن الوصول الى الحاضر، وكشف بنيته، وسبر غوره، سردياً، يمر خلال مستويات غائبة في طيات الماضي، فلا بد إذن من استنهاض حيل السرد الممكنة، والاعتماد عليها، لتعويم الواقعي من وراء الستر الشفافة لملحمية الماضي أو اسطوريته، وأصبح الذهاب الى مجاهل الملحمة والتاريخ، كما أشرته القصتان المذكورتان، ما هو إلا تورية بلاغية للوقوف ازاء الواقعي. إنها لعبة الاستعارة الكبرى في الخطاب الإبداعي، والعمل على حفر مستنقعات الأوهام في خطاب القصة العراقية الجديدة من أجل تكثيف الرؤية وإغناء المتخيل السردي بجميع أنواعه، وتأسيس سياق جديد، وذائقة جديدة، وشعرية جديدة، وهجر المسطحات الضحلة التي تتخبط فيها القصة العراقية والعربية.

لعل القراءة النقدية لقصة «هو الذي أتى»[17]، للقاصة لطيفة الدليمي، ستغلق دائرة الشك باليقين، فهي الأخرى تنهض على مفهوم الثنائية، فتغاير في أحد مرتكزاتها، وتبقي على مرتكز الثبات. الأصل القار للسردية الجديدة. يكشف تلك الثنائية بصورة واضحة الاستهلال الذي تستهل به القصة:

«هذه القصة ليست سوى «قصة حب» وما هي بالاسطورة أو الخرافة، وأنا إذ أرويها لكم لا أنتظر منكم أن تصدقوها، حسبي إنني

(17) عالم النساء الوحيدات، لطيفة الدليمي، ص 71.

عشتها، وبين يدي البينة المادية التي تثبت
لي وللآخرين حقيقة حدوثها، والقصة بعد
هذا لا تخص أحداً سواي ـ في الأقل على
المستوى الشخصي ـ لأنها بهذا الاعتبار
قصتي وحدي وأنا بطلتها وشاهدتها
الحية»[18].

والذي يقرره هذا الاستهلال الذي يحايث مقاطع الاستهلال في بعض أقاصيص ادغار آلان بو وبورخس؟ إنه يؤشر تلك الثنائية التي تم استكناه أركانها إبان وصف وتحليل قصتي جنداري وخضير، لكنه يجترح لها ركناً جديداً وهو الاسطوري ذو السمة التاريخية بموازاة الواقعي، ويفتض لخطاب القصة آفاقاً جديدة، لتنسج متنها بين هذين القطبين، فتطفح بالأحزان حضوراً وغياباً.

تخلق قصة «هو الذي أتى» وهماً للذهاب الى الاسطوري التاريخي، والدخول الى محراب الحكاية التاريخية ببعدها الاسطوري / يتم أولاً بتأثيث المشهد العام، وبالتحديد الاطار المكاني الذي يعد بوابة الشروع الى الوهم السردي، ألا وهو المتحف حيث تقف راوية القصة وبطلتها، تقرر ذلك ببراعة ولكن بحذر يضاعف الاحساس بالوهم، ويهيء تماماً للتوغل في غياهب الماضي:

«كلما دخلت متحفاً كان يحدث لي هذا الأمر
الغريب: دوار وضيق في الصدر وانبهار في

---

(18) عالم النساء الوحيدات، ص 73.

الأنفاس، يتبعه خدر يسري من أسفل الرأس الى الظهر والأطراف. أجل كـان يحدث لي ذلك ثم تبدأ يداي بالارتعاش ويتسارع نبضي وتجتـاحني موجـة من الحرارة، يتـوهج بهـا جسدي كله. . لست امرأة ذات خيال بارع، أو كاتبة تبتدع الحكايـات، إنما أنـا مدرّسـة تـاريخ مـولعة بحضـارات العراق القـديمـة، ومهتمـة بما وراء النفس والـطبيعـة ومفتـونـة بالخوارق»[19] .

لقـد خلق الوهم إذن، وحضـرت مسوغـاته، ولم يبق غيـر نسج الحكاية الحزينة التي تأتي تمهيداً أو تتويجاً لمحيط الأحـزان الذي توسع لطيفة الدليمي مداه قصة بعد أخرى، تضارع في ذلك كاترين مانسفيلد.

لقد أفلح الاستهلال بفتح بداية التاريخ وبوابـة الحاضـر، وبذا نشـأت ثنائيـة جديـدة على تخوم الأسطوري/ الـواقعي. ألا وهي المتوازية السردية بين حكاية نهال/ جواد الحاضرة وحكاية/ نانشا/ جوديا الغائبة. ومهدت السبل لأن تتماهى الحكايـة الأولى بحكايـة جوديا أمير لكش(2060 ق.م)ومحبوبته نانشا التي نزلت مخطوفة في قـارب من القصب والبـردى إلى العـالم السفلي. ولكن كيف بلوغ المغيب، وأعني الحكاية التي تتمظهر خلال السرد، حكاية جوديـا/ نانشا. إنّ الوصول إليها يتم بالولع الذي يستغرق جواد تماماً وهو يعد

---

(19) المرجع نفسـه، ص 73.

إطروحته التاريخية «جوديا أمير لكش وعصره الـذهبي» ورغبة نهـال المكبـوتـة في البحث عن اشكـال عبـادة عشتـار في بـلاد مـا بين النهرين. وعلى الرغم من توازي تلك الثنائية في مظهرها المرئي، إلا أنها متداخلة، متماهية في بعضها في مستوى الدلالة، وتحتشـد القصة بقرائن كثيرة تغلب التماهي على الانفصال، وتجعل المتصل جذراً يتحكم بمستوى الحكايتين، وإطاراً ينتـظمهما، وسنقف على بعض مظاهر التماثل بين مكـونات المتـوازية السـردية المـذكورة، وذلـك لضبط مفـاصـل التنـاص بين الخـطاب السـردي والمتن الأسطوري التاريخي.

أول ما يلفت الانتباه إلى شبكـة التماهي، التـطابق الكامـل في أسمـاء الشخصيات الأسـاسية، جـواد بطل قصـة «هـو الـذي أتى» وجودياً الشخصية التاريخية المعروفة، فضلاً عن اشتراك نهال ونانشا ببعض الحروف في اسميهما، وتصبح التسمية إطـاراً يقود الفعل السـردي في القصـة، ويـوجـه حضـور الشخصيـات في صفـاتهـا وخصائصها. وإذ تقف نهـال في وسط المتحف أمام تمثـال الصخر لجوديا، تستحضر ملامح جواد.

«أحسست تحت أصابعي بجذور الشعر على الـذقن القـويـة، ورأيت الشفتين يـزداد انفـراجهما وفي غمـوض الـدهشـة والشـوق والاستجـابة المسحـورة انحنيت عليه، كنت مثل من يسير في نومه، انحنيت أكثر ومست شفتاي شفتيه، ثم تراجعت، أمام هذا الوجه الذي امتلكني حضوره، وأصبحت غائبة عن الدنيا ثم صحـوت «إنه جـواد» «يا إلهي أية

معجزة»، «جواد» يغادر الموت ويلمع في
عينيه بريق الذهب، ويجيء به «جوديا»
مخترقاً التاريخ»[20].

بل إن نهال، تضيف بعد قليل، معبرة عن عمق استغراقها في التماثل بين جواد وجوديا، قائلة:

«عاد جواد، وقد تحورت ملامحه حتى
أصبحت شديدة الشبه بملامح جوديا، خلة
وصفيه الوحيد، لطول ما حدق في وجهه
واتخذ سيماءه، واستنطقه وتقمص أحزانه
المجهولة»[21].

وتبلغ الحيرة بنهال حداً عالياً في الخلط بين الاثنين فتصيح:

«أنت جوديا أم جواد؟ هل أنت أنت؟ أم أنت
هو؟ أم إنك الرجلان معاً»[22].

ولا يقتصر أمر التماثل بين جواد وجوديا على الأسماء والملامح والصفات، فتلك قد تعود إلى مستلزمات الفعل السردي. بل إنّ الأمر يتعدى ذلك إلى قضية أساسية، تؤلف جوهر قصة «هو الذي أتى». وهي تماثل الأدوار التي أداها في التاريخ والسرد كل منهما، جوديا في تصديه لجيوش عيلام، وجواد في تصديه للعيلاميين الجدد. ولا شك أن تماثل الأدوار في المستويين يحدد

---

(20) المرجع نفسه، ص 87.
(21) المرجع نفسه، ص 83.
(22) المرجع نفسه، ص 90.

البنية السردية للقصة،ويمنح الشخصيات قوة شبه كاملة في الاتصال والتماهي في بعضهما، وبهذا الخصوص تستطرد نهال قاتلة في مجال وصف هذا الدور الذي تؤديه الشخصيات في زمانين مختلفين وإزاء حالتين يربطهما جذر واحد.

«هذا الطفل الغريب ذي التحولات سرعان ما يتحول من رجل صلب إلى غيمة شعر، هذا الطفل الولوع بالعمل سرعان ما يتحول إلى مخلوق أسطوري يعايش الأزمنة كلها ويمزج بينها في براعة، يتحدث عن الحب والحرب بنبرة واحدة، فعلان كبيران يصنعان الأحداث والتاريخ، القتال، قتاله ومن معه لأعداء آتين من قرون الظلام، معركة بعد أخرى يقترب من «جوديا» الذي صد عدوان ملك «أشنان» في بلاد عيلام وانتصر عليه، وفي لحظات كثيرة يختلف وجها الرجلين أمامي»[23].

إنَّ كلًا من جوديا وجواد قد انتدب نفسه لمواجهة الحالة ذاتها، وأنجز الفعل ذاته. وإذا كان جوديا قد انتدب نفسه لمواجهة العيلاميين، وجرد حملة عسكرية لوقف أطماعهم في بلاد الرافدين، وانتصر عليهم، وأعاد لمدينة لكش هيبتها، ووحد أبناءها «مثل أبناء أم واحدة» وانصرف لارساء الحضارة فيها، فكان «نموذجاً للحاكم السومري المثالي فهو عادل، متدين، مثقف، مخلص للتقاليد

(23) المرجع نفسه، ص. ص 86 ـ 87.

الموروثة، مكرس ذاته لاسعاد شعبه، يملأه حب مدينته والافتخار بها[24]، فإنّ جواداً، قد استحضر الدور التاريخي لسلفه جوديا، وتوصل إلى القرار ذاته، قرار مواجهة الأعداء، مستنداً ليس إلى معطيات الحاضروحسب، إنما إلى وقائع التاريخ أيضاً، محققاً درجة كبرى من التماثل بينه وبين البطل التاريخي، فكانت تنثال في ذاكرته ابتهالات جوديا ذاتها:

في المعركة ونحن بين أحضان اللهب وينابيع الدم والصهير ودمدمة الانفجارات، ونحن نتقدم، نحو مواقع عدونا، ليلاً ونهاراً، كنت أسمع صوتاً يأتيني من مكان وزمان سحيقين، يقول لي: أيها الفتى إحمنا ولا تدع عدواً يمس معابد لكش ولا غريباً يدنو من أسوار سومر، واحفظ بلاد سومر من كل سوء»[25].

يفضي هذا التماثل إلى الثنائية الأساسية في مستوى السرد والتاريخ للقصة، وهي الوقائع المرتبطة بـ «جوديا ونانشا» وتؤطر هذه الثنائية الأحزان التي تتماهى في هذين المستويين أيضاً، حزن جوديا الدفين، الذي يظل عبر التاريخ يرتسم في وجوه التمثال أينما حل، والذي يفلح جواد بكشفه أخيراً، فإذا به حزن الحب لفراق نانشا سليلة الإلهة التي اختطفها حارس «إيريش كيكال» ولن يبرأ جوديا - الإنسان والصخر - من حزنه إلاّ بعودتها وحزن نهال الأبدي على

---

(24) العراق القديم، ص 232.

(25) عالم النساء الوحيدات، ص 88.

جواد، وتتداخل أطراف هذه الثنائية، وتنتظم ضمن زمرتين قوامهما الحزن: جوديا ونهال الحزينين، الأول لفراق نانشا، والثانية لفراق جواد، وجواد ونانشا، الأول الذي اختطفته الحرب شهيداً، والثانية التي اختطفها حارس «إيريش كيكال» وهذا الانتظار الذي يخترق التاريخ، وينسف تعاقب الأزمنة، يظل سمة تقترن بجوديا ونهال، فكلاهما أسيرا انتظار حزين، يمنيان نفسيهما بعودة نانشا وجواد ولهذا يلتوي التاريخ حول نفسه، وينتفي مبدأ السببية، ويذوب قانون التعاقب، ويحل التاريخ في السرد، ويندغم فيه في خطاب القصة.

إن تداخل أطراف هذه الثنائية هو ما يعطي هذه القصة قوتها وتوهجها، فثمة أولاً جوديا ونانشا الغائبان في التاريخ بحكم الضرورة، وثمة جواد ونهال الحاضران في السرد بحكم الضرورة، بيد أن هذا فقط استكناه لوصف أطراف الثنائية وتحديدها إذ ان التخييل السردي يقوض هذا التقسيم حالاً على مستوى القراءة والتلقي. ويحل بدله، مستوى آخر من الحضور والغياب، حضور نهال وجوديا وغياب جواد ونانشا، ويصبح استحضار المغيب هما خاصاً، بحكم السرد تماماً، كما تصبح في الوقت ذاته، رغبة تماهي نهال وجوديا جوهرية في جواد ونانشا. بيد إن المغيب اسطوري سردي ـ نانشا جواد ـ والحاضر تاريخي/ سردي ـ جوديا نهال. وهكذا تتضافر هذه المستويات المتداخلة لتأسيس الحقل الدلالي الخصب لقصة «هو الذي أتى» وبذا يقوض الادعاء، بأنها «قصة حب» ليس غير، فهي في الحقيقة خطاب حزن عميق، أخصبته الحرب، فعاد متقهقراً يتسلق جدران التاريخ بحثاً عن مواساة، وقوة تمده بالصبر والتصابر هدفه البحث عن نموذج قار للحزن فوجده في جوديا ونانشا.

ما هي إذن مفاصل التناص بين الأسطوري والسردي في هذه القصة، انها تتعدد بالتماهي شبه الكلي بين الاثنين. حيث يمكن للدلالة أن تنسكب من أكمام هذين المستويين، فتؤلف جزراً دلالية، وحقولاً بكراً للمعاني. تتعدد كلما أوغلت القراءة في التاريخ وكلما اتسعت في خارطة الحاضر.

إنّ حزن نهال، مفتاح لأحزان أخرى، وهو مظهر دال يتحكم في البنية الفنية للقصة، وهو قوة مهيمنة في نثر لطيفة الدليمي يؤلف شبكة غنية بحاجة إلى الوصف والتحليل والتأويل والتعويم. لأنه يفتض حقولاً دلالية كثيرة ترشح عن الشخصيات والأحداث. وإذا ما أمكن مسك جذوة الحزن عند الشخصية الرئيسية، فإن ذلك يؤدي إلى استكشاف متوالية لا نهائية من الأحزان المتراكمة طبقات فوق أخرى، كما حصل مع نهال في قصة «هو الذي أتى» إنه حزن الهروب من العزلة وإليها في آن واحد.

أحمد خلف: تناص البنية السردية

يكمن مفتاح التناص في قصة «الحارس والأميرة»[26] للقاص أحمد خلف في البنية السردية، لا في المتن الحكائي، الذي فرض هيمنته في قصص محمود جنداري ومحمد خضير ولطيفة الدليمي، ولما كانت بنية السرد من نتاج الرؤية، أو وجهة النظر التي تعيد بناء المتن الحكائي بحسب علاقة الراوي بالأحداث والوقائع التي تشكل ذلك المتن. فضلاً عن خياره في أسلوب عرض ذلك المتن، فإن الراوي «الحارس» الذي يقدم بأسلوب موضوعي في قصة «الحارس

---

(26) الحارس والأميرة، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد 1987/5/5 ص 61.

والأميرة» يطرح إشكالية البنية السردية، بصورة استفهام ومساءلة لنفسه ولشبكة الحكاية التي ينسج بعض أجزائها ويؤلف نفسه الأجزاء الأخرى فيها، وبالشكل الآتي:

«للملوك والأمراء والسحرة والمريدين، للمتعبين والمطاردين واللصوص قصص كثيرة، يتناقلها الناس، ويتسامرون بها في جلسات المساء أو آخر الليل، للجناة أو بائعي أزهار الحب وللدجالين والأبرياء قصص عديدة يعرفها حارس البوابة ويدرك مغزاها، يجلس ليالي وأخرى مثلها أشد وطأة ويأساً وسرية عليه، يجلس صاغياً ليستمع إلى ذلك الصوت البعيد، المناغي يملي عليه قصص الناس، وكثيراً ما كان يقول لنفسه: ترى من يحفظ قصتي إذن؟ وهو يدرك أن لا قصة له في الحقيقة، لكنه يصوغ القصص العجاب عن نفسه، يختلق الحالات يعذب نفسه في إحداها ويمنيها بالراحة والسلوى بقصة ثانية وهو حال ينظر إلى هذا السيل من القصص وحكايات الناس، يتخذ ركناً قصياً متفكراً بها[27].

هذه الإشكالية التي يقدمها النص، تتكون من ركنين أساسين، أحدهما حاضر يتمثل بحال الحارس ضمن حيز العزلة التي يعيشها

---

(27) مجلة الأقلام، ص 64.

في القلعة، والآخر غائب يتمثل بمحاولته اختـلاق حكايـة تخصه، حكاية تكون جزءاً منه، ويكون جزءاً منها، حكاية يقوض بوساطتها سطوة العزلة، وحكايتها المسطحة ويفرض عليهـا أن تنطوي ضمن حكاية المخيلة، وبعبارة أكثر دقـة، حكايـة الحلم. وسنرى السبـل التي يسلكها، عبثاً، من أجل نسج كيان تلك الحكاية.

مـا يقوي حقـل تلك الإشكاليـة بالدلالات، أنّ الحارس أسـير صوت داخلي، يستنفر فيه عمل المخيلة، ويفـرض عليه، أو يملي عليـه قصص الناس، فيلجـأ إلى صياغتهـا، أو صياغـة قصص عن نفسه، ويلجأ أحياناً أيضاً إلى «اختلاق» حالات خاصة به. وسيقوده هذا الانقسام بين الـواقعي وبين التخيلي، إلى اقتحام الأخيـر، في محاولة يائسة للهرب من الواقعي وتوغلاً أبدياً في المتخيل ومن هنا يلجأ الحارس إلى نسج حكاياته الخاصة، حكاية الأميرة قمر الزمان ويتبعها بحكايته مع هذه الأميرة.

كيف تكتمـل الدائـرة السرديـة التي تبدأ وسط العـزلة واليـأس، وتنتهي فيها؟.

ذلـك هو، في حقيقـة الأمـر، مسـار الشخصيـة، أي شخصية الحارس. فأثر تقديم مفصل لملامح المكان/ القلعة، وبيان عزلته، وتـأثير تلك العـزلة على الشخصيـة، تلجأ إلى اختـلاق الحكايـات لمواجهة سطوة المكان، ويبدأ التساؤل حول سر القلعة، والإشاعات المحاكة حولها، لكن جميع الأسئلة لا تقدم حلاً لمأزق الشخصية، فهي محكومة، وبصورة شبه قدرية، للبقـاء وحراسـة هذه القلعـة، ويبدأ مستوى التخيل والافتراض ينمو وسط هذا الضيق، بين شبكة الأسئلة المحيرة. وإذا كان لا بد من الوقـوف على الجسر اللغـوي

الذي تعبر عليه الشخصية من الواقعي - بالنسبة لها، إلى المتخيل، فإنه، يحصر في المرحلة الأولى، بالفقرة الآتية:

«عليه أن يتساءل لأجل أي شيء تم تشييد القلعة هذه، من الجائز أنها مجرد حصن مهجور أو بيت كبير مناسب لسكن أميرة من الزمن السحيق، إحدى الأميرات اللواتي ظللن يحلمن بفارس الأحلام حتى غسدت الأميرة إحدى النساء الهرمات اللواتي لا جدوى من بقائهن مهجورات في قلعة كبيرة كهذه»[28].

يلاحظ أن هذا الجسر الذي ينتهي فيه الواقعي ويبدأ منه المتخيل، يكون مدخلاً فحسب، لحلول المتخيل، فيتحول الافتراض السردي إلى حقيقة سردية، ويبدأ رسم ملامح الأميرة التي هي ليست إلا نتاجاً لهيمنة المكان المعزول، أو المكان غير الآمن بالنسبة للشخصية:

«وبدت الأميرة - قمر الزمان - في هيئتها الملوكية ذلك المساء متخذة جلستها المعتادة عند الشرفة الشرقية للقلعة تحف بها خادماتها المخلصات من كل جانب وقد هيأت مستلزمات التسلية والمتعة البريئة التي تميل إليها الأميرات عادة»[29].

لا تظل الأميرة قمر الزمان أسيرة واقعها المتخيل، بل، حالها،

---

(28) المرجع نفسه، ص 64.
(29) المرجع نفسه، ص 61.

حال الحارس، تتوق إلى نسج حكاية جديدة، فتبدأ أولاً بالحلم، الحلم بفارس يمتطي صهوة فرس جموح، وبيده سيف مرصع بالفضة والعقيق والزبرجد والأحجار الكريمة الأخرى. فارس يقاتل من أجل امرأة. وتتساءل في حلمها يائسة أين ولى ذلك الزمان، زمن الرجال الأشداء وهم يتبارون ويتبارزون من أجل الفوز بأميرة أو جارية، لكن الأحلام بالنسبة لأميرة معزولة لا تجدي نفعاً، فتستدعي الخادم محروساً، ليختلق لها حكاية. حكاية عن أمير أو فارس مقدام، وهنا، إزاء هذه النقطة يقف الحارس والأمير في مستوى واحد، الحارس يختلق حكاية الأميرة والأميرة تتوق لمن يختلق لها حكاية، فيحضر محروس، الذي يقص للأميرة وخادماتها وحارساتها الجميلات حكاية جديدة سيكون لها أثر حاسم في قصة «الحارس والأميرة». يقول:

«يا مولاتي الأميرة، كان في سالف الدهر والأوان رجل يجيد مهنة الكتابة، يتسقط أخبار الملوك والسلاطين وذوي الجاه، لكنه حين أدرك أن الملوك والسلاطين وذوي الجاه هم يا مولاتي سر البلاء وتعاسة الفقراء يا مولاتي، راح يعيد ما كتب من جديد على لسان المعوزين والمعدمين واليتامىٰ والفقراء والاجراء والخدم المظلومين يا مولاتي، نادماً على ما كتبه من قبل وظل هكذا يكتب الكتب ويؤلف المجلدات ويملأ بيته بالقصص والحكايات والأخبار»[30].

(30) المرجع نفسه، ص 61.

توقف الأميرة تدفق قصة الكاتب الفقير، أو كاتب الفقراء التي يختلقها محروس، لأنها حكاية فقراء لا تروق لها، فيؤدي ذلك ليس إلى اختفاء حلمها، وانتهاء توقها إلى حكاية وحسب، إنما انتفاء الإطار المتخيل للحكاية التي ابتدعها الحارس أصلاً، وهي حكاية الأميرة نفسها. هكذا تتوالى الرغبة خلال السرد لاختلاق حكاية بدءاً من الحارس الذي يمثل المظهر الواقعي إلى الأميرة التي تمثل مستوى ثانياً نحو التخيل، إلى محروس الذي يمثل مستوى ثالثاً، وصولاً كاتب الفقراء الذي يتوق إلى اختلاق حكاية جديدة، وطبقاً لهذا، تتشكل المتوالية السردية في القسم الأول من القصة، إنها تبدأ من حالة اليأس وتنتهي بها.

وتبدأ المرحلة الثانية، عندما يتوصل الحارس، إلى أن فشله باستكمال دائرة التخيل، واغلاقها، يعود إلى انهماكه بواجب الحراسة، لا إلى التشكيل بفاعلية مخيلته:

«اطمأن أخيراً إلى أنه يستطيع التفكير بحرية تامة إذ ليس هناك ما يمنع من تسرب أفكار المرء كما يشاء شرط ألا تأتي السوء لأحد»[31].

فيبدأ بوصف منظومة اليأس التي يعيش ضمن أطرها. ويحلم باليوم الذي يغادر فيه هذا المكان. وتبدأ حكاية الأميرة تعوم من جديد فلا يكون دور الحارس هذه المرة هو اختلاق الحكاية، إنما هو

---

(31) المرجع نفسه، ص62.

بطل الحكاية، والفارس الذي ستكون الأميرة بانتظاره.

«ارتقى الرجل سلالم القلعة وأصبح عند السطح وتقدم من إحدى الشرفات المطلة على سهول ممتدة مترامية مع امتداد البصر، وهاله ما رأى من مشهد يخلب اللب ويسرق القلب، ولمحها نائمة في الشرفة المطلة على سهول خضراء وقد أخذها نوم عميق...»[32].

ويقف هنا بانتظار أن تستيقظ الأميرة من نومها، وحالما تفتح عينيها تجده أمامها، وظن نفسه فارساً، وهي أميرة، تهم الأميرة بإلقاء نفسها من الشرفة، فينقذها، فتطلب إليه تعبيراً عن حسن النية أن يحكي لها حكاية: فيهم باختلاق حكاية تبدأ بالصورة الآتية:

«أميرتي كان هناك رجل فقير. صاحت الأميرة على غير عادتها:

- يا لتعاسة الفقراء، أينما ذهبت أسمع قصصهم وحكاياتهم المؤلمة، لا أريد أن أسمع شيئاً من هذا!!
صمت الرجل بعض الوقت ثم ما لبث أن قال:
- يا مولاتي سيكون الرجل الفقير أميراً ذا جاه

(32) المرجع نفسه، ص 63.

وملكاً ذا سلطان يغزو في حروبه ملوك الانس والجان من أجل أميرة حلوة صغيرة فيأخذها ويذهب بها عنوة إلى بلاد العرب الواسعة. ضحكت الأميرة وقالت: أكمل الحكاية إذن»[33].

لكن الحكاية لا تكتمل، ومن ثم تغلق دائرة الحكاية المتخيلة، بعد أن أصبح تدفقها مستحيلاً في ذهن الشخصية:

«حين أفاق الرجل من غفوته التي لم يعرف كم طالت وكم دامت وجد أن الناس قد انفضوا من حوله وغادره الرفاق. عندها أدرك أنه ما زال وحيداً ومعزولاً وسيظل هكذا إلى الأبد»[34].

ماذا يكشف المسار المزدوج للسرد في هذه القصة، انه يؤشر وجود إطار سردي واقعي مغلق يبدأ بتأملات شخصية الحارس، وينتهي بيقظته وسط العزلة، وينطوي هذ الإطار على بؤرة حكائية متخيلة تجهد بأن تتدفق وتتكون ضمن ذلك الإطار، دون جدوى، وتنتهي بأن تغلق هي الأخرى، ولذلك فإن كلا مساري السرد الواقعي والمتخيل ينتهيان إلى النقطة التي بدآ منها، مما يمكن القول أن المسار السردي في هذه القصة، هو مسار دائري مغلق لأن العالم الذي يتكون فيه نسيج القصة ضيق لا يسمح بازدهار المتخيل. وهذه البنية التي تنهض على موروث القص الخرافي أو

(33) المرجع نفسه، ص 65.
(34) المرجع نفسه، ص 65.

العجائبي كما يلمس في حكايات الف ليلة وليلة وبعض القصص العجيبة، فضلاً عن صيغ المتواليات السردية في المقامات تتأتى غنية بصيغ تضمين إطار السرد بحكايات داخلية متعددة، كما عرف في الحكاية العربية، ولهذا فإن مظاهر التناص فيها لا تذهب إلى المتن، إنما إلى البنية السردية.

لقد عرف عن الحكاية العربية القديمة صيغة التضمين والتفرع عن الإطار العام، فالاطار العام لألف ليلة وليلة، مثلاً، هو اللقاء بين شهرزاد وشهريار، ولكن ثمة عشرات القصص الرئيسة تتكون ضمن هذا الإطار، وتتفرع تلك القصص إلى عشرات أخرى غيرها بصورة عنقود من الحكايات القصيرة التي يغذيها ذلك الإطار. وهذا ما يمكن لمسه بصورة واضحة في قصة «الحارس والأميرة» لكن ما يميزها عن ذلك الموروث الحكائي، ان حكايات التضمين فيها حكايات مقهورة، لا يسهم الإطار السردي باكتمالها، على نقيض الحكاية العربية القديمة. وسبب ذلك فيما نرى، يعود إلى منظومة القهر المسيطرة على العالم، وبالذات شخصية الحارس وعزلته وسط مكان ناءٍ غير آمن بالنسبة له، على المستوى النفسي في الأقل. ولهذا، جاء الحارس مرتبكاً في نسجه للحكايات المتخيلة على نقيض الراوي في الحكاية القديمة الذي يمتلك حرية الاستقرار والقص دونما خوف.

لقد كشف البحث عن مفاصل التناص الأساسية بين بعض القصص العراقية القصيرة المنتخبة، وبين النص القديم، إن كان في متنه أو مبناه وتوصل، بصورة أو بأخرى، إلى أن النص القديم لم يكن عبئاً يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث، فالأخير، بمقدار ارتباطه بالأول، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصبه، ولا

ينحني ضعفاً أمامه. وربما يكون على العكس من ذلك يضارعه في اجتراح دلالات معاصرة. كما تبين في مواقف الشخصيات في قصص محمود جنداري ومحمد خضير واحمد خلف، فالشخصية وعياً ورؤية لا تتماثل مع النموذج الأصلي، وبهذا فهي تنفصل عنه، مؤسسة عالمها الخاص. ولكنها لا تهدف إلى الوصول إلى قطيعة نهائية معه. فهو مستقرها، وعلى ثباته تبني تنويعها إن في مستوى البناء أو مستوى الدلالة. وإذا كان رولان بارت يذهب إلى «أن النص نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة»[35] وان الكاتب لا يمكنه الاّ أن يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه، فإن القصص قيد البحث، كشفت عن قدرتها العالية على تمثل الموروث الحكائي العراقي والعربي القديم، لكنه تمثل خلاق غير سالب. وتناصت معه على مستوى إبداعي عال من المسؤولية. ومهما كانت محاولة ضبط مظاهر التناص بينهما، فإنه من المستحيل الوصول إلى ضبط دقيق ونهائي، فذلك يرقى إلى درجة الاستحالة. ولعل فنسنت ليتش في كتابه «النقد التفكيكي»[36] يعد مصيباً إلى درجة كبيرة حينما يضع بمفاصل التناص معادلة تكشف عن لا نهائية تلك المفاصل، مؤكداً أن التاريخ كل مفودة مستعملة في النص مضروباً في عدد تلك المفردات، هو الذي يحدد عملية التناص، ولما كان تعقب تاريخ ظهور كل مفردة مستحيلاً، فإن معادلة ليتش تهدف إلى كشف الثراء اللامحدود الذي تنطوي عليه عملية تناص النصوص الحديثة في النصوص السابقة لها. وهذا ما أشرته العلاقة بين النص القصصي

---

(35) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ص 85.

(36) **Deconstractive Criticism,** Vincent B. Leitch, Columbia University Press, New York, 1983, p.p. 160 - 161.

العراقي المعاصر في علاقته مع النص القديم. ولكن لا بد من التأكيد هنا، إن مفاصل التناص التي تم حصرها والمتعلقة منها بالبناء والدلالة ليست هي المفاصل الوحيدة، فثمة، اقتراب وتمثل لأساليب التعبير القديمة، ويلمس ذلك واضحاً في أسلوب التكرار الذي تزخر به قصة محمد خضير وقصة محمود جنداري، فكلاهما تعتمدان تكرار الجمل في نسيجهما اللغوي، والتكرار إحدى الخصائص المميزة للنص العراقي القديم، وبخاصة في الوصايا ونجده واضحاً في ملحمة كلكامش..

وظيفة الرؤى في القصة القصيرة

استأثرت الرؤية بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية والقصة القصيرة، خاصة تلك الدراسات التي تنهج نهجاً فنياً في تعاملها مع القضايا الفنية في فن القصة، وقد تأسس هذا الاستئثار وتطور بناء على افتراض منطقي، يرى ان نمط الرؤية يحدد طبيعة المادة القصصية. وأشارت قضية الرؤى جدلاً واسعاً، توقف بصورة خاصة عند «الراوي» و «الرؤية» وطبيعة العلاقات المتداخلة والمتشابكة بينهما.

يعرف الراوي (Narreter). بأنه «الشخص الذي يروي القصة»[1] أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي «يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها»[2]. وبذلك يمكن القول أنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة.

وتعرف الرؤية (Vision)، بأنها «الطريقة التي اعتبر بها الراوي

---

(1) Literary Terms and Criticism. see «Narraier»

(2) بناء الرواية، د. سيزا قاسم، ص158.

الأحداث عند تقديمها»[3]، ويمكن أن تنضوي تحت كلمة «الأحداث» هنا، كل عناصر بناء القصة، وأبرزها الخلفية والزمانية والمكانية لكل الأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تكونها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها، فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لأرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بوساطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها. فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية. وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر. إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة، لأن كل فكرة «تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها، والأفق الذي تستهدفه»[4].

لم يقتصر الاهتمام على دراسة طبيعة الراوي ونمط الرؤية، إنما انتقل إلى بعض التفاصيل الدقيقة المتعلقة بعناصر البناء، وخاصة الحدث، بوصفه أشمل العناصر الفنية التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان. وقد حدد نورمان فردمان (Norman Friedman) في بحثه الشامل المعنون «وجهة النظر: تطور المفهوم النقدي Point of view: The develop-ment of critical concept». علاقات الراوي بالأحداث، بأربع

---

(3) البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، ص 64.

(4) نقد النقد، تودوروف ص 78.

علاقات أساسية لخصها بوساطة مجموعة من الأسئلة وهي :

1 ـ من يتحدث إلى القارىء؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

2 ـ ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارىء؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟

3 ـ ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارىء؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟ .

4 ـ ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارىء وأحداث القصة؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارىء بعيداً عن تلك الأحداث؟[5]

تثير هذه الأسئلة نقدياً، جملة من القضايا المهمة التي ترتبط بجوهر فن القص، وترقى إلى إثارة مجموعة من الإشكالات التي تواجه النقد، لأنها تثير مجموعة من القضايا الفكرية والجمالية، فضلاً عن التشكيك بشرعية الراوي وهو يتصرف بمادة القصة، وخاصة أحداثها. وتحاول أن تحدد تلك الشرعية ومرتكزاتها. ولا شك أنها تتسع لتحيط بمجمل العلاقات بين الراوي والأحداث. وهي أسئلة تفتح أفقاً جديداً، ليس للنقد في درسه وحسب، بل في تطور فن القص، لأن تطور القص يعني مزيداً من تضاعف العلاقات

---

(5) «Point of View: The Development of Critical Concept» Fried-man, see «The Theory of the Novel» p. 118.

في نسيج النص القصصي، وبهذا يؤكد أوتول (L. O'Tool) ان العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات، من ناحية فعلية، علاقات لا نهائية»[6]

ويربط روجر فاولر (Roger Fowler) بين الرؤى الجمالية والفكرية في الفن القصصي، ومدى ارتباطها برؤية الشخصية، ويذهب إلى أن «الموقف الجمالي يرتبط بمنظور الراوي للأحداث، ان الموقف الفكري يرتبط بموقفه منها»[7]. واثر استقصاء شامل للرؤى في فن القص، توصل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤى، هما:
الرؤية الخارجية (External vision) والرؤية الداخلية (Enternal vision). وبسبب الأولى ظهر السرد الموضوعي الذي يعتمد على راو يلاحق الأحداث من الخارج، وبسبب الثانية ظهر أسلوب السرد الذاتي، الذي يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية. وتضافرت هاتان الرؤيتان في تطور فن القص، وكان للتعارض بينهما دفع قوي لتطور القصة والرواية، كما يذهب إلى ذلك أوسبنسكي، الذي يرى أن مادة القصة «تتكون في ضوء التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية»[8]

يبدو من خلال هذاالاستعراض الوجيز، مدى الأهمية للرؤية في فن القص، وفي ضوء هذا المدخل المقتضب، تحاول الدراسة

---

(6) **«Analytic and Synthetic Approaches to Narrative Structure»** L.M.O' Tool, See **«Style and Structure in Literature»** p. 157.

(7) **Linguistics and the Novel,** Roger Fowler, p. 72.

(8) **Encyclopaedic Dictionary of Sciences of Language,** see **«Point of View»**.

معالجة الرؤية في القصة العراقية.

* * *

تكشف النظرة الاستقرائية العامة إلى النتاج القصصي العراقي منذ عام 1980 ، بروز ظاهرة فنية مهمة، يمكن تحديدها بضمور الرؤية الخارجية للراوي العليم، إن كان هذا الراوي يقدم مادة القصة، أو شخصية تقوم بالدور نفسه اعتماداً على رؤية خارجية، وطغيان الرؤية الداخلية المغلقة على عالم ضيق ذي مكونات محدودة. وأدت هذه الظاهرة إلى عدم تحديد ملامح ذلك الراوي، وإلى هامشية موقعه في عالم القصة. فضلاً عن افتقاره إلى القدرة لتقديم عالم واسع ومتنوع. ويعود ذلك إلى جملة المتغيرات الاجتماعية الجديدة التي فرضت وجودها مؤخراً مما ولد حساسية عالية عند كتاب القصة، أدى إلى انغلاق عوالمهم القصصية، وانطواء شخصياتهم، لتمسكها بقيم عالم آيل للانهيار بسبب هيمنة مظاهر جديدة لا تقوم على أسس مقنعة. وإذا كانت الشخصية في الأدب القصصي بصورة عامة، قد نهضت وتكونت من خلال تعارضها مع بنية الواقع الاجتماعي، فإن الشخصية في القصة العراقية إبان الثمانينات، تكونت، من تمسكها النسبي بعالم يزول، إزاء عالم جديد لا يمكن الائتلاف معه بسهولة. ومن هنا، جاء انحسار الرؤية وضيقها، فتحولت إلى رؤية مجهرية تسلط الضوء على حالة، وترتقي بها لتكون نموذجاً عاماً لحالات مهيمنة في البنية الاجتماعية، ولعل أول من انتبه إلى أهمية ذلك، هو القاص محمود جنداري في مجموعته «حالات» إذ إن معظم القصص التي احتوتها هذه المجموعة تعود إلى «بداية الثمانينات، وهي تنهض على متابعة الحالة بذاتها، وتطمح لتعميمها بوصفها نموذجاً لحالات كثيرة مشابهة.

ومن أجل تقصي أبعاد هذه الظاهرة في القصة العراقية، لجأت الدراسة إلى انتخاب مجموعة من القصص، وحاولت عرض مظاهر الرؤى فيها، وبيان تأثير ذلك في عناصر البناء الفني في القصة.

* * *

يقدم القاص حمد صالح في قصصه الأخيرة شخصية تتميز برؤية حادة، تشحذها تناقضات الواقع، ولعل ذروة هذا الاتجاه عنده، ظهر من خلال شخصية «رضوان عبد الله» في قصة «انهيار سد مأرب»[9]. إذ يشعر «رضوان عبد الله» بعبث العيش في حياة تقوم على مبدأ الخداع، وتحكم من قبل كلاب شرسة:

«أرى نفسي مجرد كومة بشرية متناقضة مع الخسائر المتلاحقة على مر التاريخ الإنساني.. مضطهد.. ملغي.. مجرد عاهة شاذة لا معنى لها، ليس كلباً واحداً هذا الذي أراه، إنما هو بالأحرى قطيع كبير من الكلاب المدربة. كلاب من فصائل مختلفة، ولكن على نحو ذكي من التركيز ممكن حصرها، أو بالأحرى تكثيفها في وجه واحد. كلب واحد لا غير، ضخم ومهيب. هذا الكلب الهائل المتفجر أبهة وخيلاء وعجرفة يتجزأ في ذهني إلى كلبين متشابهين، ثم إلى ثلاثة كلاب ثم إلى أربعة وإلى عشرة، ثم إلى مائة ثم إلى ألف، ثم إلى مليون. وهكذا إلى ما لا نهاية. استمرارية أبدية من الانشطارات المتوالية»[10].

ولا يتوقف «رضوان عبد الله» وهو راو لمادة القصة التي تتبلور من خلال مجموعة الوقائع المرتبطة بحياته، ضمن إطار عام يقوم به راو

---

(9) مجلة الأقلام، ع 1985/8، ص 80.

(10) المرجع نفسه، ص 84.

آخر عند تسليط ضوء حاد على صور الكلاب التي تحتل حيزاً واسعاً في قصة «انهيار سد مأرب»، بل يمد إلى كشف طبيعة علاقته المعقدة مع تلك الكلاب، فكونه ضحية لها، تبلغ به الحالة حد الاستسلام لها، فتكون نهايته المأساوية، وهو في تشخيص علاقته الخاصة معها، يعطيها كياناً بشرياً ينطوي على رمز عميق.

«ليس هناك ـ في هذا التيه المهيل من التوحد وغربة الذات ـ من يسمع صراخي المحموم واستغاثاتي المرعوبة سوى الكلاب ذاتها، تفتح أشداقها مقهقهة بمجون سافر وتتهامس فيما بينها بشيء يعنيني. كلاب مهذبة تجيد الإصغاء الحذر وتدعي سمو الأخلاق كلاب اجتماعية مفرطة في الأناقة والأهمية تتنصت بانتباه مدروس وتتابع خطوات الآخرين باهتمام بالغ»[11].

وتبقى رؤية الشخصية مشدودة إلى عالم خاص ضيق مملوء بالكلاب، ليتحول ذلك العالم إلى كابوس مرعب، وتتحول فيه الشخصية إلى عنصر مستلب إزاء عالم موحش.

وينحو المنحى ذاته، القاص فيصل عبد الحسن حاجم في معظم قصصه القصيرة. إذ يقدم الشخصية المتوحدة مع همومها حد الانكسار، والمنطوية على أزمة روحية واجتماعية، بسبب التباين بين ما تؤمن به وتطمح إليه وبين ما هو واقع. ففي قصة «العروس»[12] يبذر القاص كل أسباب الأمل في شخصية الفتى الذي يجهد نفسه للزواج من فتاته، وعندما يفلح بشراء هدية لها، وهي عبارة عن ثوب زفاف، يعلم انها ستتزوج شخصاً غنياً من العاصمة، لكنه، وهو

---

(11) المرجع نفسه، ص 84.

(12) العروس، فيصل عبد الحسن حاجم، ص 73.

يجري وراء سراب الآمال، يصر على تقديم الهدية ولا يجد أمامه إلا فرصة وصولها إلى محطة القطار للسفر إلى زوجها. ويتعرف، خلال المدة التي ينتظرها إلى رجل يجلس إلى جواره في مقعد الانتظار ولما تسنح له الفرصة لمحاولة تقديم هديته إلى الفتاة التي أحبها «العروس» يهاجمه أقرباؤها ويدمون وجهه ، فتتحطم أحلامه، ويعود لمجالسة الرجل، إذ يقوده الأخير إلى عربة قطار مهجورة فيكشف له عن شخصيته الغريبة، وكيف خطف غجري زوجته، ويقضيان ليلة طويلة في حوار حزين يعريان فيه الواقع من مظاهره الزائفة، وينامان مخمورين، ويستيقظان صباحاً، وإذا هما وسط الصحراء، في عربة مغلقة من الخارج، شدها العمال إلى الماكنة وهي تجري بهما إلى المجهول وسط حرارة الصيف فيقضيان نحبهما بصورة مأساوية تماثل نهاية الفلسطينيين في رواية «غسان كنفاني» ـ «رجال في الشمس» إذ تكون الخاتمة، ممثلة بالموت، هي نهاية لسلسلة من الإحباطات تبلغ ذروتها بالموت، ولهذا تتكرر لغة القهر والحرمان في القصة، يقول الرجل للفتى:

«كل التحولات الكبيرة في حياتنا تبدأ بحلم صغير شفاف لمعرفة النسيم ثم بعد ذلك علينا أن ندفع ثمن هذا الحلم طوال أعمارنا، ليتنا لم نتعلم لغة الحلم أبداً»[13].

وعندما تتحقق نبوءة الرجل، ويتساوى الفتى به، بأن يفقد كل منهما المرأة التي أحبها، يختتم الرجل مرة أخرى حكايتهما بقولة تماثل الأولى:

«لقد بدا كل شيء بحلم صغير، وعلى المرء أن يتحمل نتائج

(13) المرجع نفسه، ص 73.

حلمه، فليس هناك ضمانات بعدم تحوله إلى كابوس يخنق حتى الموت»[14].

وتبلغ رؤية الرجل ذروة الحساسية، عندما يخاطب الفتى، مستعيراً قول المتنبي، قائلاً:

«أتدري أن مقامنا هنا كمقام المسيح بين اليهود؟»[15].

إن الحساسية العالية للرجل والفتى، إزاء ظلام الواقع، تقودهما للاصطدام بذلك الواقع، وبالتحديد بقوى غامضة فيه، كل ذلك يؤدي إلى هزيمتهما لعدم التكافؤ في قوة الطرفين. وانهزام الشخصية إزاء قوى كبرى في الواقع، خاصة الشخصية النقية، تعد أحد المظاهر في القصة العراقية إبان مرحلة الدراسة هذه.

يقدم القاص محمد حياوي في قصته «غرفة نصف مضاءة لفاطمة»[16] عالماً آيلاً للانهيار، يقدم من خلال رؤية الصبي أيوب، وتدور تلك الرؤية لتقدم شخصيات محكومة بالعزلة واليأس والموت، ولا تجد أمام كل هذا إلا الاستسلام للنبوءة الجماعية التي يتغنى بها الأطفال:

«هذا أيوب بن الدومردي الذي نهب إعانات الفيضان وباعها للانكليز والذي يحتسي العرق ويكفر بالأولياء، وقد عاقبه الله على ـ ن أفعاله الشنيعة بمسخ ولده البكر لقمان المتخلف عقلياً وإصابة زوجته بالسل الذي سيقضي عليها، وها هو أيوب نفسه في طريقه

---

(14) المرجع نفسه، ص 95.

(15) المرجع نفسه، ص 75.

(16) غرفة نصف مضاءة لفاطمة، محمد حياوي، ص 5.

إلى أن يتحول إلى قرد، فقد بدأت أذناه تطولان وفكه يتهدل»[17].

وتتحقق النبوءة، لا بفعل قدري يحكم عالم الشخصيات، إنما بسبب العالم المغلق الذي نسجته حولها، إذ تموت العمة «مدلولة» دون أن يأبه بها أحد ويكون موتها فاتحة عهد جديد قوامه الموت:

«أقفلت غرفتها بسلسلة من تلك السلاسل الصدئة، وطفح في جوفها سكون الموت، كانت تلك أول حجرة تغلق في البيت الكبير ولم تفتح إلى الأبد»[18].

ويليها «لقمان» الأخ الأكبر لأيوب، إذ يأمر الأب الذي يفرض حضوراً رهيباً يستمد وجوده من مصدر مجهول، بتقييد هذا الفتى المتخلف عقلياً:

«جاء والدي باثنين من رجال البلدية، ونقلوا لقمان وحاجياته إلى غرفة في الطابق الثاني، وأقفلوا بابها بسلسلة صدئة وقفل ضخم، وأمرنا والدي بإعطائه الطعام من الشباك بأوقاته المحددة وبآنية معدنية، كانت تلك الغرفة الثانية التي أوصدت في هذا المنزل»[19].

وتوصد اثر ذلك غرفة لقمان القديمة، وسرعان ما تموت الأم، فتوصد غرفتها بـ «سلسلة من النوع نفسه والقفل ذاته، وكانت الغرفة الرابعة التي توصد في المنزل»[20].

---

(17) المرجع نفسه، ص 7.
(18) المرجع نفسه، ص 8.
(19) المرجع نفسه، ص 10.
(20) المرجع نفسه، ص 11.

وتعيش الشخصيتان الرئيستان: أيوب وفاطمة، مطوقتين بعزلة خاصة، فكانت فاطمة تكتب اسمها واسم أيوب وتحصرهما:

«بدائرة رديئة لكنها مغلقة»[21].

تفشل جميع محاولات الشخصية، لفتح أبواب ذلك العالم، الذي يتضاعف انغلاقه، فتستسلم جميع الشخصيات لسلطة الأب، لقمان المربوط والأم طريحة الفراش، والأب بهمومه الغامضة، وفاطمة وأيوب في عزلتهما.

لقد اقترن العالم المغلق في قصة «غرفة نصف مضاءة لفاطمة» برؤية مقيدة، حددت عالم القصة. لم تفلح بإنارة وكشف أعماقه، إلا بحدود اهتمامها بإلقاء مزيد من الضوء على بؤرة خاصة فيه. وهذا هو الهدف الأساس في رؤية الشخصية الرئيسة فيها.

في قصة «غابة المدينة»[22]، لوارد بدر السالم، تحكم الرؤية المغلقة، عالم القصة بأجمعه. إذ يقوم الجندي الشاب بمراقبة العشاق في الغابة المجاورة. فيكشف عن رؤية مقهورة، وضحية لعالم متناقض. ويتكشف القهر والحرمان عندما يقص الجندي الشاب للعريف الجنوبي ما يراه، وتحدث مقارنة خفية، لكنها مؤلمة، بين وضعهما وبين العشاق المتعانقين في الغابة وراء النهر، تتصاعد نغمة التناقض، فيطرحها الجندي الشاب بصورة سؤال يلخص كل ذلك التناقض بين الحالتين:

«لماذا أنا هنا وليس هناك؟ يا عريف لماذا لا نكون نحن هناك»[23].

---

(21) المرجع نفسه، ص 11.

(22) قصص تحت لهيب النار، ج 9، ص 421.

(23) المرجع نفسه، ص 428.

يؤشر هذا السؤال بوضوح رؤية الشخصية لعالمها، ويكشف مكونات عالم آخر يقف ضد الشخصية نفسها، فتتحول إلى شخصية مستلبة، وضحية لذلك العالم.

«وحتى منتصف الليل يكون الجندي الشاب قد صرعته هذيانات محمومة وأحاله الهذر عن نساء الغابة إلى كائن غريب «. . .» إلى ضبع صغير يريد أن يتعلم الافتراس»(24).

وتنتقل العدوى إلى العريف الجنوبي الذي شهد معارك كثيرة، واكتسب سمة الرجل القوي المتماسك، لكنه إزاء ذلك العالم، يشعر بهزة في كيانه، وتبقى رؤيته أسيرة قيود التردد، ولا يجد من أجل الخلاص من أسئلته الداخلية إلا أن يرغب بتدمير ذلك العالم.

«أدار العريف ذو الشارب المعقوف الدوشكا الثنائية باتجاه الغابة كما لو قرر أن يحرقها ويحرق تلك الأشباح الطافية في ضجيج الموسيقى الراقصة، ويسكت كل الأصوات الهادرة في رأسه»(25).

إن الرؤية التي تصطدم بعالم مغلق، تكون هي الأخرى مغلقة، وهي تؤدي بأصحابها إلى نهاية مهلكة، كما في حالة الجندي الذي يقرر عبور النهر للوصول إلى عالم الغابة.

«امتد النهر أمامه جاذباً الأضواء الملونة، رآها غارقة في الماء، مهشمة وتضخم في داخله إحساس عنيف بأنه ينبغي أن يصل إلى منتصف النهر، ولكن الضفة ظلت تبتعد أمامه والأضواء المهشمة على الساحل تتغامز كأنها عيون وعندما عام على ظهره بدت له

---

(24) المرجع نفسه، ص 427.
(25) المرجع نفسه، ص 424.

ضفته، ضفة الخيمة، ضفة رمادية يغمرها الظلام وتتحرك فيها الأشباح»[26].

إن حيرة الجندي الشاب هي حيرة «الراوي» في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، فكلاهما محكومان بحيرة خاصة جداً إزاء عالمهما. ولا يجدان غير النهر نهاية لمأزقهما الخاص.

وينتخب القاص زعيم الطائي، مكاناً خاصاً، تبلوره رؤية خاصة أيضاً. ألا وهو المقبرة، في قصة «منزل الأم»[27]، حيث يلتقي الجندي العائد من الحرب في إجازة وحبيبته في مكان خاص هو «المقبرة البريطانية». وتقوم الرؤية بتقديم حالة الشخصيتين وسط عالم الأموات.

«جلست قرب الفتى في المكان نفسه دائماً إلا أنها كانت تفكر بالموت»[28]، وتكشف المحاورة الآتية بينهما عن مدى إحساس الشاب بالضياع.

«انتظر شيئاً، شيئاً أضعته لا أعرف ما هو بالضبط، والأيام المتثاقلة تدور من حولي بسكون، أتأمل قليلاً السماء، وأشم رائحة الموتى، وربما أقرأ ديوان شعر، أشعر الآن بأنني لا أنتمي إلى بيت، ألا ترين أنها ذكريات مملة، مليئة بالألغاز؟.

قالت الفتاة: كفى، أكاد أبكي.

---

(26) المرجع نفسه، ص 430.
(27) مجلة الكرمل، ع 1985/18، ص 191.
(28) المرجع نفسه، ص 191.

ـ وهناك دائماً أرسم صورتك.

ـ أما زلت ترسم؟

ـ أقضي وقت ما بعد ريح الظهيرة، أرسم أشيائي التائهة ورؤاي المعزولة.

ـ ما هي خططك؟

ـ ليست لدي خطط. إن أيامي ميتة»[29].

وتهيمن الرؤى المغلقة في تقديم عالم خاص في قصص كثيرة أخرى مثل «ما وراء الباب الحديدي»[30] لشيرزاد حسن و «ملحمة قرية منسية»[31] لغفور صالح عبد الله و «بيت الجن»[32] لجنان جاسم حلاوي و «زهرة عباد الشمس»[33] لمهدي جبر و «تحولات النهر»[34] لثامر معيوف، وعشرات غيرها.

* * *

لقد كشف استعراض مظاهر الرؤى في القصة العراقية عن ثبات محور مهم، وهو حساسية الرؤى وانغلاقها على عالم ضيق تنطوي فيه مشكلات العالم الأوسع، أو هو بعبارة أخرى، نموذج مصغر لذلك العالم. ومن أجل بيان أثر الرؤية في عناصر البناء الفني

---

(29) المرجع نفسه، ص 193.

(30) عشرون قصة كردية، ص 41.

(31) مختارات من الأدب الكردي، ص 192.

(32) عرائس البحر، جنان جاسم حلاوي، ص 25.

(33) هناك في عش اللقالق، مهدي جبر، ص 9.

(34) قصص تحت لهيب النار، ج 6، ص 83.

للقصة، وهي: الحدث والشخصية والزمان والمكان، لا بد من عودة إلى النصوص ومحاولة استنطاقها لبيان ذلك الأثر.

لعل أبرز آثار الرؤية المغلقة في عناصر البناء الفني، تمثلت بضمور الحكاية، فإذا كانت الحكاية جوهر فن القص، فإن غيابها، أو ضمورها يؤشر خللاً واضحاً في بناء القصة. ويعود ضمور الحكاية إلى سيل المشاعر والأحاسيس والهواجس المركبة التي تتدفق بدون نظام، مما أدى إلى اندثار العنصر المكاني وتحول النص إلى حقل ملتهب من أمواج المشاعر، كما في قصة «انهيار سد مأرب» و «غابة المدينة» و «بيت الجن».

إن لجوء الرؤية إلى تضخيم جزء من العالم المعاش، وتسليط ضوء حاد عليه، كشف عن الاهتمام بالشخصية على حساب الحدث، ولا شك أن التركيز على الحالة الذهنية عند الشخصية، كان أمراً واضحاً نتج عن اهتمام القاص بهذا الجانب فـ «الرؤية الداخلية تعرض لنا الحالة العقلية الشخصية وردود أفعالها ودوافعها»[35] وهذا يفرض بطبيعة الأمر، تحديد موقف الشخصية من عالمها الذي تعيش فيه، «إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاماً. فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأقوى للوعي»[36] بل أن لوكاش يذهب إلى تقرير حقيقة أدبية، اقترنت بالآداب بصورة عامة، عندما يقول:

«إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت

---

(35) Linguisitics and the Novel, p. 89.

(36) دراسات في الواقعية، لوكاش، ص 23.

مسائل العصر الهامة عكساً بليغاً»[37]، ونخلص من هذا إلى أهمية الوعي بالنسبة للشخصية ومدى ارتباطه بالرؤية بيد أن هذا الوعي ليس وعياً مجرداً، إنما هو مقترن بمفاهيم أخلاقية واجتماعية تعطيه أهميته الخاصة، فالقاص لا يمكن أن يتعامل مع حالات غير محددة من الوعي، إنما هو ميال للذهاب إلى هدفه بالطريقة التي يراها مناسبة، انه يرتقي بالحالة إلى مستوى آخر ليجعل منها فناً، وفي هذا، فإنه حسب بربارا هاردي «يقوم بتكييف ما هو معقد ومتناقض في الحياة مع ما هو نموذجي فيها»[38]ولكن النموذجي يكاد يكون موقفاًمفترضاً، فهو يكتسب أهمية كونه فناً، وهو يفقدها في خضم العالم الحقيقي ولهذا فإن النماذج في حالة صدام متواصل مع عالمها «النماذج لا تأتلف مع الواقع»[39]، ولهذا تعيش ضحية وعيها الحاد لعالمها، كما هو الأمر في قصة حمد صالح، إذ ينتحر رضوان عبد الله، وقصة فيصل عبد الحسن حاجم، إذ يذوب الفتى والرجل في عربة القطار. وقصة وارد بدر السالم، إذ يقرر الجندي الشاب عبور النهر.

إن الحساسية العالية للشخصيات ارتبطت بوعي حاد أيضاً، فرضوان لا يكشف عن وعيه إلا لراوٍ من طراز خاص، والرجل في قصة «العروس» لا يسفر عن وعيه إلا بعد أن يجد الشاب الذي يماثله إحباطاً وحزناً، وكذلك الأمر في قصة «غابة المدينة» و «منزل الأم» و «غرفة نصف مضاءة لفاطمة»، و «ما وراء الباب الحديدي»،

---

(37) المرجع نفسه، ص 23.

(38) **The Appropriate Form,** Barbara Hardy, p. 2.

(39) **The Story of the Novel,** George Watson, p. 58.

إن القاص منحاز لنموذجه وكأنه صورة له، وفي هذا يؤكد باختين:

«يتطلب الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنية أساسية في بناء صورة البطل، موقفاً من جانب المؤلف جديداً بل وحتى راديكاليا تجاه الإنسان الذي يجري تصويره»[40].

لم تقف حساسية الرؤية عند حدود التعبير عن الوعي الذاتي للشخصية بل انها انهمكت أيضاً بمحاولة تثبيت قيم نقية، والتصدي لأخرى زائفة. وهكذا انقسمت الشخصية إزاء عالم منقسم على نفسه، فكانت أشبه بالشخصيات في التراجيديا الأغريقية، خاصة كونها ضحية لعالم كان القدر هو الذي يتحكم فيه.

لقد تضافرت كل تلك الأسباب والمظاهر، لتؤثر في الخلفية الزمانية والمكانية للقصة العراقية، وذلك للتواشج القوي الذي يشد العناصر إلى بعضها، إذ ان الزمان والمكان يرتبطان، ويتأثران بكل من الحدث والشخصية «وأن ما يجعل الزمان والمكان واضحين ومدركين، وفي الوقت نفسه متسمين بالحيوية والأهمية، هو الاهتمام قدر المعقول بالشخصية والحدث»[41] وهما «يوضحان الأرضية التي تقوم عليها بعض حقائق السرد القصصي، وبذلك يضفيان السمة الواقعية على القصة»[42].

---

(40) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي، باختين، ص 81.

(41) **Understanding Fiction,** Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, p. 573.

(42) **«Story, Character, Setting and Narrative Mode in Galdo's Elamigo Monso»,** Jhon Ruther Ford, see **«Style and Structure in Literature»,** p. 185.

لقد شحبت الخلفية الزمانية والمكانية، وبدت عبارة عن حالة سرابية تبحر فيها الشخصية، وهي تتضور ألماً منها، دون أن تستطيع كشف حدود عالمها، وهذه حالة مسوغة بالنسبة لشخصية ضبابية ترى ولا تفسر إلا بحدود ضيقة، وهي تراقب انحسار دورها، وانعدام اهميتها.

إن أثر الرؤية في عناصر بناء القصة العراقية، كان تأثيراً كبيراً، يمكن تلمسه في ندرة وجود قصة مؤثرة، تضيف إلى إنجاز الأجيال السابقة ما هو جديد ومؤثر، وعليه لا بد أن تنتبه القصة إلى كل ذلك، على الرغم من أن مظاهر الحياة المعقدة الآن، هي غير ما كانت عليه قبل عقد من السنين، وأن مهمة القاص هي غير ما كانت عليه آنذاك، فقد أضيفت إلى عالمه، الذي كان شبه مستقر، مكونات جديدة، لم يكن مستعداً أن يواجهها بصراحة، بل أنه لا يمتلك حرية مواجهتها، فكان عليه أن يتقنع برؤاه المغلقة، وأن يحاول مستعيناً بالرمز، أو بالتلميح أن يؤشر بعض تلك المكونات.

إن الرؤية المغلقة في القصة العراقية إبان الثمانينات تعبر عن بنية اجتماعية خاصة، أتاحت لتلك الرؤية أن تبرز وأن تهيمن في القصة القصيرة.

المصادر

(1) هناك في عش اللقالق، مهدي جبر، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981.
(2) مختارات من الأدب الكردي، إعداد وتقديم حسين عارف، منشورات الأمانة العامة للثقافة والشباب لمنطقة كردستان، 1986، ص 192.
(3) عرائس البحر، جنان جاسم حلاوي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981.
(4) العروس، فيصل عبد الحسن حاجم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
(5) عشرون قصة كردية، إعداد وتقديم حسين عارف، منشورات الامانة العامة لادارة الثقافة والشباب لمنطقة كردستان، 1985.
(6) قصص تحت لهيب النار، إعداد دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ج 6 / 1987.
(7) قصص تحت لهيب النار، إعداد دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ج 9 / 1986.
(8) غرفة نصف مضاءة لفاطمة، محمد حياوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.
(9) مجلة الأقلام، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، 1985.
(10) مجلة الكرمل، قبرص، 1985.

المراجع العربية

(1) بناء الرواية، د. سيزا قاسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
(2) البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، ط 3، 1977.
(3) دراسات في الواقعية، جورج لوكاش، ترجمة نايف بلوز، دمشق وزارة الثقافة، 1970.

(4) نقد النقد، تزفتيان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، 1986.
(5) قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

المراجع الانكليزية

(1) **The Appropriate Form,** Barbra Hardy, London, University of London. 1971.

(2) **Encyclopaedic Dictionary of Sciences of Language,** Oswald Doctrot and Tzvetand Todorove, Translated by Catherine Porter, London. Jhon Hopkins, University Press, 1979.

(3) **Linguisitics and the Novel,** Roger Fowler, London-New york. Methuen, 1979.

(4) **Literary Terms and Criticism,** Jhon Peak and Martin Coyle, London, Macmillan Education Ltd., 1985.

(5) **Style and Structure in Literature,** ed. Roger Fowler, NewYork, Cornell University Press, 1975.

(6) **The Story of the Novel,** George Watson, London, The Macmillan Press, 1979.

(7) **The Theory of the Novel,** ed. Philip Stevick, London, TheFree press, 1967.

(8) **Understanding Fiction,** Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, New York, Appleton - century - crofts Inc. 1943.

استنطاق الخطاب وتعويم المرجع

(مقاربة دلالية)

مدخل

تناولت الرواية الحديثة، وكذلك القصة القصيرة، موضوع «الصراع الحضاري» بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضوع، تعاملاً آحادياً، تكرر في أعمال أدبية متعددة[1] إلى درجة أن سماتٍ شبه ثابتة، أصبحت تتكرر في هذه الأعمال الروائية والقصصية. توصل إليها الباحثون الذين تصدوا بالدراسة والبحث للروايات والقصص التي تصدت لهذا الموضوع، ويمكن إجمال هذه السمات بما يلي:

1 ـ إن «البطل في كل هذه الروايات يسافر الى بلدان أوروبا بغية

---

(1) أهم هذه الأعمال هي:
أ ـ موسم الهجرة الى الشمال، الطيب صالح.
ب ـ الحي اللاتيني، سهيل إدريس.
جـ ـ عصفور من الشرق، توفيق الحكيم.
د ـ السمفونية الناقصة، مجموعة قصص، الدكتور صباح محي الدين وغيرها.

التحصيل العلمي ومن أجل المعرفة»[2] أو أنه قدم إلى هذه الحواضر «طلباً للعلم أو الأدب أو الفن»[3] .

2 ـ ويتبع ذلك أن يكون أبطال هذه القصص والروايات «جميعاً وبلا استثناء هم من المثقفين»[4] .

3 ـ وأن كل رواية أو قصة «هي بمثابة تجربة ذاتية»[5] وإن لم يقدم بعضها بوساطة ضمير المتكلم في بعض الأحيان، فذلك من أجل أن لا يقوم القارىء «بإجراء عملية مماهاة أو توحيد في الهوية (Identification) بين البطل والمؤلف»[6] .

4 ـ وأن هذه الأعمال الإبداعية، وهي تتبنى مسألة الصراع الحضاري بأبعاده التاريخية «اختارت اطاراً مكانياً لها باريس ولندن»[7] باعتبار أن هاتين العاصمتين تمثلان بشكل شبه مطلق الحضارة الغربية التي استعمرت الوطن العربي لفترة معينة .

5 ـ وأن الرواية والقصة العربية التي تناولت هذا الموضوع انتهت إلى «فكرة مفادها أن الشرق شرق والغرب غرب، وسقطت جميعها في فخ نظرية العود الأبدي. إذ انتهى كاتبوها جميعاً إلى فكرة خاطئة مفادها أن الأمة العربية ستنهض لتبني حضارة جديدة ومعاصرة، ولكن هذه الحضارة لن يقدر لها أن تقوم ما لم تأفل حضارة أوروبا»[8] .

---

(2) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، شجاع العاني، ص 41.
(3) شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص 12 .
(4) المرجع نفسه.
(5) المرجع نفسه.
(6) المرجع نفسه.
(7) المرجع نفسه.
(8) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، ص 153.

6 ـ وأن «لقاء البطل الشرقي بالمرأة الأوروبية هو الوسيلة التي يكتشف البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوروبية»[9].

7 ـ وأن الشخصية الرئيسية في هذه الأعمال الإبداعية هي «على الدوام رجل»[10] إلا في استثناءات قليلة جداً[11] ويعود ذلك إلى أن الرجل الشرقي هو المعني بشكل مباشر بمسألة الصراع الحضاري، لأن ثأره يتم وفق طقس جنسي.

8 ـ وأن رد البطل المثقف على الاستلاب الحضاري الذي مارسته الحضارة الغربية، على حضارته ومجتمعه، إن كان تفوقاً في القوة والعلم، أو سيطرة بطريق الاحتلال أو الاستغلال، لا يكون رداً موضوعياً مبنياً على أسس فكرية واضحة المعالم، بل هو ثأر جنسي. فالبطل ـ ولديه من الوسائل الكثير ـ لا يستعين إلا بما هو جنسي فقط. ومن هنا وهو في معرض رده على هذا الاستلاب «لن يرد كمثقف بل كذكر»[12].

الغـايـة

دراسة النص القصصي «بالأمس حلمت بك»[13] للقاص بهاء طاهر، ومحاولة توضيح الأبعاد التالية فيه:

1 ـ الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، بصورة تتناقض في معظم طروحاتها مع ما طرحته الرواية أو القصة العربية من قبل.

---

(9) المرجع نفسه، ص 41.

(10) شرق وغرب، ص 13.

(11) رواية السابقون واللاحقون، لسميرة المانع.

(12) شرق وغرب، ص 16.

(13) بالأمس حلمت بك، بهاء طاهر.

2 ـ الأبعاد الرمزية للشخصيات، وعلاقاتها.
3 ـ تقصي ظاهرة الموت وأسبابه.

المنهج

تعتمد هذه الدراسة على النص، ولهذا فهي تقوم بإلقاء الضوء عليه لكشف أبعاده، وإضاءة ما لا يمكن أن يقوم به النص الإبداعي، خوفاً من الوقوع في الخطابية والمباشرة، وبالتالي الانزلاق إلى قصة الأفكار والمفاهيم المسبقة، ولهذا، أيضاً، لا تضع هذه الدراسة افتراضات مسبقة، وتقوم بتفصيل الأبعاد الرمزية للقصة على مقياسها، من أجل إثبات رأي معين، بل تطمح ـ إذا أمكن لها ذلك ـ أن تستنتج ما يوحي به النص، وما يفصح عنه، وبالتالي فهي تحاول تلمس الوحدة الفكرية التي تشكل البؤرة التي تقترب منها، أو تبتعد عنها، جميع العناصر المكونة للقصة ـ الشخصيات، الرموز، الاغتراب، العزلة، الموت.. الخ. والتي لولاها، لا يمكن أن يقرأ هذا النص قراءة نقدية.

العرض

راجع النص المذكور ـ في مجموعة «بالأمس حلمت بك» ص.ص. 3 - 40.

التطبيق

1 ـ ذكرنا في مدخل هذه الدراسة، أهم السمات التي طغت على ما أصبح يعرف بـ«الرواية الحضارية»، وقبل أن نتقدم في دراسة قصة «بالأمس حلمت بك» نود التأكيد: ـ أن هذه القصة القصيرة، لا تقلّ شأناً عن أية رواية أو قصة قصيرة، تناولت هذا الموضوع، سواء كان ذلك من ناحية البناء الفني، أو من ناحية أهمية الأفكار التي

حاولت القصة أن تقدمها، وهذه القصة على قصرها النسبي، تتضمن ملامح روائية من ناحية البنية والدلالة، وهي بتصديها لموضوع معقد وخطير كهذا، لا تقل شأناً عن الرواية، إن لم تتفوق عليها في تقديم تصوّر موجز لموضوعها، عبر منظور جديد، وموقف جديد أيضاً، مستغلة العناصر الفنية، لإيصال التجربة القصصية، عملية كانت أم ذهنية، إلى المتلقي.

2 ـ يضع هذا النص القصصي القارىء أمام إشكالية فهم أبعاد الدلالة ومراميها ولهذا لا يمكن أن يقرأ، قراءة جادة، إلا على مستوى رمزي، ويطرح هذا النص قضية الصراع الحضاري، من منظور جديد، لم تطرقه من قبل الرواية والقصة العربية، وهو بذلك يؤسس لمرحلة جديدة في تناول هذا الموضوع الخطير، لأنه في الطروحات الفكرية، والموقف الحضاري العام، لا يتفق ومعظم السمات التي توصل إليها الباحثون من خلال تحليلهم للأعمال الإبداعية التي تصدت لهذا الموضوع. وأن مقارنة بسيطة بينهما، تبين لنا كم هو مختلف الفهم لأبعاد هذا الصراع، وربما يكون ذلك التصور ـ الذي تناولته تلك الروايات والقصص ـ يبدو بسيطاً وأولياً، ومعبراً عن دهشة صبيانية، بمعطيات الحضارة الأوروبية، قياساً لما طرحته هذه القصة القصيرة.

3 ـ إن الجو القاتم، الذي تلفه كوابيس العزلة والاغتراب والموت، وعلائم الخراب الروحي، هو المدخل الذي من خلاله تنبسط المكونات الأساسية لهذه القصة، والتي تتطور شيئاً فشيئاً، حتى تغدو مرثية ذات إيقاع مهلك. إن التباين بين المظهر والجوهر، والانفصال الكبير بينهما، هو الوتر الذي تعزف عليه هذه القصة، لتجسم حالة الاغتراب والحيرة عند الشخصيات الأساسية.

يقول كمال، عبر الهاتف، لبطل القصة:

«أنت تنظر إلى الأمور من السطح كل هذه الأشياء لُعب من الكرتون، البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال، انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية»[14].

يقدم لنا هذا المقطع، ركناً أساسياً من أركان العالم الذي تقع فيه أحداث القصة، من وجهة نظر شخص عاش طويلاً في هذا العالم. فقد أوجز عمق الهوة بين العالم المادي والعالم الروحي، ولا شك إنه إذا ما اختل التوازن بينهما، فإن ذلك سينعكس على الفرد مباشرة. وهذا أمر حاصل كما تطرحه القصة. وهذا الموقف يتناقض كلياً مع ما طرحته الروايات الحضارية في مرحلة «الاندهاش» من انبهار بكل منجزات الحضارة الغربية من تقنية وعلم وفكر وحرية.. الخ، وبذلك فإن هذه القصة تنطلق من نظرة آنية، واقعية، تستوعب المرحلة التاريخية التي تجتازها الحضارة الغربية، وافرازات هذه المرحلة الاجتماعية من تمزق وضياع وسيطرة للآلة على معظم مفاصل الحياة، وكل المفردات التي جعلت الإنسان يشعر بهزة روحية. لقد أصبح هذا الإنسان يحدق «بنظرات ميتة كعيون الأسماك» ويعيش وسط «الوحدة والجنون والكراهية» ولا تقف القصة عند تصوير جو عام مبهم، بل تجسد ذلك من خلال شخصيات

---

(14) بالأمس حلمت بك، بهاء طاهر، ص. ص 36 - 37.

وأحداث، وخاصة آن ماري وأمها، بحيث تبدوان وسط هذا الحطام، كأنهما تدوران في فلك مرسوم لهما، ولا تمتلكان الخيار بممارسة إنسانية تعزز وجودهما، وينسحب ذلك بصورة جزئية على بقية الشخصيات.

4 ـ الشخصيتان الرئيستان في القصة هما: البطل وهو شاب عربي يعمل في «مؤسسة عربية»[15] في «مدينة أجنبية في الشمال»[16]. وآن ماري وهي فتاة من أهل البلد، الذي لا يحدده لنا القاص، لكنه يعطيه معلماً حضارياً ذا مغزى واضح، «فتاة شقراء في خدها طابع الحسن»[17] تعمل في مكتب بريد المدينة، ولا تُثير هذه الفتاة اهتمام البطل، رغم أنه يراها كل يوم في محطة الباص، إلا بكونها تحول وجهها إلى الجهة الأخرى عندما تراه و«لا تنظر في وجهي مهما طال وقوفنا»[18] ولا يشكل هذا السلوك في ذهن البطل أي موقف، بل لا يعدو كونه ـ حسب تصوره ـ تصرفاً اعتيادياً، فهو لا يبحث عن مبررات هذا الموقف الذي يتكرر كل يوم، بل إنه يشعر نحو الفتاة «بإشفاق غريب»[19].

لا يمكن فهم المغزى الرمزي لشخصية البطل، إلا ضمن التشكيل الثلاثي: هو ـ كمال ـ فتحي. ولهاتين الشخصيتين دور كبير في توضيح أبعاد شخصية البطل ـ وهذا هو شأن الشخصيات الثانوية في الأعمال الإبداعية ـ.

---

(15) بالأمس حلمت بك، ص.ص 3، 4.
(16) المرجع نفسه.
(17) المرجع نفسه.
(18) المرجع نفسه.
(19) المرجع نفسه.

إن «كمـال» شاب عـربي يعمل في مـدينة أخـرى، وهو مهـاجر حاصل على جنسية البلد، متزوج امـرأة من أهل البلد، ويقيم منـذ عشر سنوات، لكنه لا يشعر بأي انسجام في حياته، وهو يحاول أن يجد مهرباً من هذه الحياة التي لا تترك لـلأفراد إلا خـراب الروح ـ ـ وينتصـــر في النهـايـــة ـ، فهـو ـ أولاً «تعيس». ويشعـــر بقلق في ضميره، لأنه يعمل في أحد البنـوك و«أليس عمل البنـوك نوعـاً من الـربا؟»[20] فهـو رغم مضي زمن طويـل على وجوده بين أهـل هذا البلد، وكل ما فيه من تقاليد وقيم، لم يستطع أن يتخلى عن واحدة من معتقداته الدينية التي يؤمن بها، وربما لهذا السبب، لم تمت فيه جذوة الأمل، واستـطاع أن يعود الى بلده. وهـو ـ ثانيـاً ـ غريب لم يستطع أن يدمر سطوة العزلة المفروضة عليه إلا بحل مثالي:

«أنـا أعيش هنا من سنين، وأعـرف كيف ينظر أهـل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبداً. اعتبر نفسي أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة، خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً. ولا أعتبر أن هناك بشراً. هذا هو الحل المثالي معهم»[21].

وتشكل أحلام «كمال» مكانة مهمة في القصة، فهي جميعاً تنتهي بزجه في مـوقف حرج، ويكـون محاصـراً فيه ولا خيـار أمامـه بأن يتصرف وفق ما يريد، وهذا إحساس كبير بعدم الانسجام الكامن في اللاوعي. لكن «كمال» يقرر في لحظة مصيرية أن يختار، واختياره هو العودة الى الوطن، تاركاً كل ارتباطاتـه التي تكونت خـلال عشر سنين، وهذا الحلم ـ الفعل، يعتبر انتصاراً للقوة والارتباط المتجذر

---

(20) المرجع نفسه، ص 9.
(21) المرجع نفسه، ص 14.

فيه للأرض وبالتالي لحضارته التي لم يجد لها بديلاً، وعودته ليست هروباً، بل إنه لا يجد ضرورة لوجوده هناك، إذن العودة جاءت نتيجة وعي تكوّن بفعل الصدام المستمر مع معطيات الحضارة التي تغرّب فيها، يقول واصفاً ما سيقوم به بعد العودة:

«نبني بيتاً في مكان ما في الصحراء، خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء. نعيش بعيداً عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب، ولا براءة العمر البكر، نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي»[22].

إن النعيم السماوي هو الوطن، وتتم العودة بعد أن يخبر «كمال» البطل إنه استقال من عمله وينوي العودة ـ وينصحه بالعودة معه ـ وكيما يجسد لنا القاص موقف «كمال» بشكل مطلق، فإن فكرة الرفض لوجوده في الغرب، لا تأخذ شكل الرفض العلني فحسب، بل إنها تلاحقه في الأحلام، وبذلك فإن «كمال» كرمز حضاري لم يفقد إحساسه بالأمل، لأنه كافح بوساطة الحلم الذي فيه من الأصالة ما جعله أخيراً يحقق الحلم نفسه. ولكن كموقف حضاري عام، يعتبر «كمال» سلبياً، لأنه لم يحاول أن يمهد لنوع من اللقاء الحضاري ـ أي نوع ـ لإزالة أسباب سوء الفهم بين الحضارتين، ولهذا جاء اختياره مثالياً جداً، لأنه رد فعل فحسب، فهو لأنه لم يستطع أن يعيش في حضارة الخراب الروحي، اختار النعيم السماوي، دون أن يدرك أن الحياة الحقيقية هي في المجال الواسع بين تلك وهذه.

---

(22) المرجع نفسه، ص 37.

أما شخصية «فتحي»، فتمثل موقفاً غير رافض، بل إن «فتحي» يعيش مرحلة التوازن، لكن الثمن هو «ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر»[23] ولقد أدى هذا الموقف إلى انطواء «فتحي» وميله لقراءة الكتب الصوفية! مقنعاً نفسه بحل مثالي أيضاً، إن «كمال وفتحي» متناقضان في الفعل، لكنهما سلبيان في الموقف. فالأول ألغى الحضارة النقيض والثاني ألغى حضارته، ولم يستطع كلاهما أن يكونا على المحك الجوهري، للوصول إلى حالة يمكن أن تكون نتائجها في صالح الحضارتين.

ومن بين هاتين الشخصيتين، تنبثق شخصية البطل، فلا هو الرافض، ولا هو المنسجم. بل هو المتردد بين هذين الموقفين، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التي تصادفه، وتجسم القصة، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعي، منها ما حملها معه قبل مجيئه، ومنها ما تضعها الحياة أمامه، فالعزلة طوق يخنقه في البيت والشارع والعمل.

«عندما أعود إلى البيت في المساء، أفتح التلفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه، وأتجول قليلاً في الشقة الخالية، أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحوناً، أكلم نفسي في المرآة قليلاً»[24] .

وواضح مغزى الجملة الأخيرة، فهي تفصح عن الحالة التي يضطر فيها الإنسان لأن يُكلم نفسه في المرآة. ولا يخرجه من جو

---

(23) المرجع نفسه، ص 22.
(24) المرجع نفسه، ص 3 .

العزلة والرتابة إلا الاتصال الهاتفي ـ شبه اليومي ـ بصديقه كمال، إلى حد يصبح هذا الفعل هو الآخر رتيباً، وتبدو الحياة ساكنة كمستنقع آسن فـ «أهل البلد لا يكلمون أحداً»[25].

ولما يقف ـ أمام مكتب البريد بعد أن يرسل كتاباً عن الصوفية إلى «كمال» أهداه إياه «فتحي» ـ تحت وفر الثلج الكثيف، بانتظار سيارة تقله إلى العمل دون جدوى، يُشاهد رجلاً يقدم ويقف إلى جانبه، ثم يحاول عبثاً هو الآخر أن يوقف سيارة تخلصه من الثلج والانتظار، «لكن أحداً لا ينظر إليه»[26] فيقول للبطل بمرارة «أنت أجنبي أليس كذلك؟»[27] ولما يجيبه بالإيجاب يقول له: «عندكم أوغاد بهذا الشكل، لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس، سألني وما الذي جاء بك إلى هنا؟»[28].

ويأخذ البعد الرمزي لشخصية البطل، يتوضح، عندما تتكرر لقاءاته مع آن ماري ـ وأول وهلة تبدو لنا هذه اللقاءات محض صدفة، لكن الأحداث تكشف لنا شيئاً فشيئاً أن آن ماري هي التي تضع نفسها في طريق البطل، وتحاول أن تقتحم سكون حياته. فاللقاء بينهما في المتجر يوحي بأن آن ماري هي التي دبرته، لإثارة انتباه البطل، أما اللقاء في دار السينما، حيث يذهب البطل لمشاهدة فيلم «لاترافياتا» فيتم على الشكل التالي:

«سمعت صوتاً من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي بطابع

---

(25) المرجع نفسه، ص 4.
(26) المرجع نفسه، ص 7.
(27) المرجع نفسه.
(28) المرجع نفسه.

الحسن في خدها، كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة»[29].

وبعد أن تتعرف عليه، تطلب أن تلتقيه بعد حفلة عرض الفيلم وتقول له:

«قررت أن أواجهك، قلت لها بدهشة هل نحن في حرب؟»[30] وبعد انتهاء الفيلم يلتقيان فيقول لها:

«ها أنت تواجهينني، فما المسألة؟. ابتسمت هي أيضاً وقالت: كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء»[31] وخلال هذا اللقاء، تطلب آن ماري منه أن يساعدها، ولكنها لا تستطيع أن توضح طبيعة هذه المساعدة، ولا هو يدري كيف يساعدها. وتتكشف شخصية آن ماري، خلال هذا اللقاء، فهي مترددة في اعتقادها الديني، تواجه ضغوطاً نفسية، وتلاحقها أحاسيس الملل والضجر والحيرة والضياع، فلا تجد حلاً لكل هذا:

«هذا العالم يمرضني، لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة، نفس الغباء في كل العصور، نفس الكراهية نفس الكذب ونفس التعاسة»[32].

إن آن ماري تمثل جيلاً أفرزته الحضارة الغربية، ولا يستطيع أن يحدد خياره في الحياة فـ «الكراهية» و«الغباء» لا تتيحان لهذا الجيل أن ينشأ سوياً في علاقاته مع الآخرين، بل هو نفسه يعاني اضطراباً

---

(29) الأقلام، ص 69.
(30) المرجع نفسه، ص 15.
(31) المرجع نفسه، ص 17.
(32) المرجع نفسه، ص 19.

في سلوكه. وهو جيل يعاني الاغتراب عن معطيات حضارته، غير معتز بشيء، لا يعاني إلا من سلطة الحضارة التي تهيمن عليه بقوة قاهرة. ويتنازع آن ماري موقفان، موقف حضارتها المفروض، والذي لا يرتضي لأحد حق التفاعل والاتصال مع الآخرين، بما يعزز المكانة الإنسانية للفرد، وبالتالي يفرض العزلة كسلوك ونظام، وهي تدين هذا الموقف ـ من منطلق شخصي. وموقف إحساسها الضمني إذ لا يمكن أن تستمر الحياة دون اللقاء بالآخرين، مهما كانت أشكال هذا اللقاء، ويتصارع فيها الموقفان، موقف نابع عن حاجة ذاتية، وآخر مفروض، وإذ تحاول آن ماري أن تحقق ما تريد، فإنها تدفع حياتها ثمناً لهذه ـ المغامرة الحضارية ـ ويتجسد الموقفان من خلال الحوار التالي: تقول له:

«إنني أراك أيضاً عندما لا أراك، أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب، ولا تكون هناك. ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن أبتسم ـ ربما كنت تحبينني؟

قالت من دون أن تبتسم ـ لا.

ثم حولت عينيها وقالت: سامحني. في الواقع إني أكرهك»[33].

إنها تتخيل البطل بصورة المنقذ، الذي لا مفر من وجوده، وهي تحاول أن تكسر الوهم الخانق الذي يطوق إرادتها. ولكن إذا ما قيض لها أن تقوم بكل هذا، فهل تستطيع أن تبلغ لحظة التوازن الحقيقي؟ بل هل يكون الطرف المقابل أهلاً لأن يقوم بهذه

---

(33) المرجع نفسه، ص. ص 20 ـ 21.

المهمة؟، وما هي السبل لبلوغ هذا الهدف؟. إذا عرفنا أن ليس ثمة حب، بل محض علاقة مبنية على «الكره» إن الذي يدفع ماري إلى هذا القدر، أمر أكبر من قضية الحب أو الكره، إنها أمام استمرارية الحياة بمعناها الشامل، وأمام قضية الموت بمعنى العزلة الأبدية. وينتصر فيها الموقف الذي اختارته، ولكن رغم إحساسها بالحاجة الماسة للمواصلة، فإنها تبني فهمها لجوهر هذه المواصلة على أساس ضعيف، إنها تؤسس مفهوم المواصلة والتفاعل واللقاء الحضاري على الجنس، وهذا جزء من كل عام لا بد أن تترابط أواصره، وهذا أحد أسباب فشل اللقاء. وقبل أن تقدم آن ماري تصوراً لماهية هذا اللقاء، تقول للبطل:

«من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت: من أنت؟ ولماذا ظهرت في حياتي؟ وماذا تريدين مني؟»[34].

وفي مشهد معبر عن مدى وطأة العزلة، ومصور الجسر الذي يتم عبره اللقاء، تركع آن ماري عند قدمي البطل، وتتخلص من ملابسها، وتدفع نفسها إليه وهي تقول:

«هيا إن كان هذا هو ما تريد فهيا، ها هو السرير لكنه يقول لها: لا ليس هذا هو ما أريد»[35].

إن البطل ـ على نقيض أبطال الروايات الحضارية تماماً ـ يرفض أن يؤسس علاقته على مفهوم الجنس، وتتفهم آن ماري موقفه حالاً فتقول: «الآن فهمت كل شيء، نعم أرى كل شيء، ولكن ما أشد

---

(34) المرجع نفسه، ص 31.
(35) المرجع نفسه، ص 32.

هذا الحزن»[36]. وإذا كان مفهوم آن ماري للقاء قاصراً، فإن موقف البطل المتردد، والعاجز أساساً على اتخاذ موقف، يعتبر عاملاً مكملاً لعدم حدوث اللقاء ـ الضرورة وكان يمكن أن يكون شكل هذا اللقاء، أكثر إيجابية لو لم يكن البطل سلبياً، وعلى مستوى الواقع، فإن اللقاء الحضاري أصبح ضرورة في عالم أصبح مفهوم التكامل والمثاقفة حاجة ماسة لاستمرار الحياة وتقدمها.

ويعود هذا الموقف، إلى أن البطل، مثله مثل آن ماري، ضحية موقف حضاري أيضاً ـ مع اختلاف المعطى الحضاري لكلا الحضارتين ـ، فقد أفرزته مرحلة حضارية حساسة، ودفع لاختيار اغترابه دفعاً، فهو نتاج الانعطافة الحضارية التي تسحق الأفراد أيضاً بفعل أمراضها التي تطفح عند التحولات الكبرى، نتيجة للقهر الاجتماعي والتسلط السياسي. حيث لا تصبح ثمة قيمة للفكر، بل الإنسان أيضاً «في الواقع كانت عندي أفكار فيما مضى، لكني الآن نسيتها، في بلدي لم يكن أحد يحتاج إليها ولا إلي فقررت أن أنساها نسيت أشياء كثيرة»[37]. ولكن هل الاغتراب حل؟ ولمَ لم يحتج أهل البلد إلى أفكاره؟، لمَ لم يحتاجوا إليه؟ هل كان وعيه متفوقاً على سياق الوعي الاجتماعي؟ فبدا وكأنه زائد عن الحاجة. هل كانت أفكاره غريبة هشة لا مكان لها في أرض واقعه الاجتماعي؟ أم هل كان المجتمع رافضاً له لأنه لا يريد التغيير؟ إن الذي يمكن قوله إن ارتباط البطل بالواقع المعاش يبدو ضعيفاً، قبل أن يغادر بلده، ولهذا فهو لا يخلو من سلبية أججتها حالة الرفض له

---

(36) المرجع نفسه.
(37) المرجع نفسه، ص 20.

ولأفكاره. هذا إضافة لعدم اهتمامه بالموت والمرض والحزن والجوع ـ وهذه أمور تعزز ارتباط الإنسان بوطنه والعالم ـ فلحظة انعدام اهتمامه بهذه الأمور تحصل في فترة حساسة جداً، مرحلة تغربه، من كونها فكرة إلى أن تصبح فعلاً «لا أذكر بالضبط، ربما منذ جئت إلى هنا، ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي إلى هنا»[38]، وقد تحدد شكل اغترابه في: «الهجرة خارج الوطن وإلى داخل النفس»[39]، ومن الطبيعي ـ من خلال وعي البطل ـ أن يظهر لنا وكأن اغترابه فعل قسري دفع إليه بفعل عوامل كثيرة، ولكن هل حظي بالبديل؟ هل استطاع إزالة هذا الإشكال؟ هل استطاع أن يكون إنساناً فاعلاً ضمن الحضارة الجديدة؟ بل هل استطاع أن يبلور وعياً خاصاً يقارع بوساطته العزلة ـ مثل كمال ـ؟ والأهم من كل هذا هل استطاع أن يكون موقفاً مديناً للمعطيات الحضارية التي تمارس اضطهادها عليه كغريب وأن يبحث عن البديل، وهو العودة ـ كما فعل «كمال» أيضاً؟. إن أياً من هذا لم يحدث. ولن يحدث، لأن البطل سلبي في مواقفه، وعاجز عن تحديد خياره في الحياة، وهو مثل آن ماري لا يفعل غير أن يطلب العون من أصدقائه.

كلاهما ـ إذن ـ هو وآن ماري وجهان سلبيان، ومستلبان بنفس الوقت، للحضارتين الشرقية والغربية، ولكنهما رغم ذلك، يمثلان مرحلة متقدمة في سلم الحوار الحضاري. فليس ثمة عنف، وليس ثمة أحقاد وضغائن، وليس ثمة علاقات مبنية على مفهومي الثأر

---

(38) المرجع نفسه، ص 30.

(39) الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، ص 72 ضمن مقال «نقاط أولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية»، فريدة النقاش.

والاحتقار. ولكن يبدو أن النبوءة التي طرحها أحد النقاد، تبدو صحيحة تماماً في هذا المجال وهي أن «كل رواية تتعرض للقاء الحضاري تنتهي بفاجعة تقوم على سوء التفاهم»[40].

وعلى نقيض سلوك آن ماري الهادىء، يأخذ موتها شكلاً عنيفاً، وكأنه الفعل الوحيد الذي تستطيع أن تمارسه بحرية، ويبدو واضحاً من استقراء حالات الموت في الروايات الحضارية، ان الموت يحدث وكأنه نتاج الاغتراب النفسي والحضاري، ويصح هذا إذا اعتبرنا أن الأسباب الأولية التي دفعت الشخصيات إلى الصدام بالمعنى الشامل ـ ظاهراً كان أم خفياً ـ هو اغتراب من هذا النوع. . ووفق هذا التصور فإن آن ماري عبرت عن هذا الاغتراب العميق «بالانتحار كخلاص كلي من الشعور بالضيق والاضطهاد الضمني»[41]، بعد أن توصلت إلى استحالة حدوث اللقاء. وقد أحس البطل ـ في اللحظات الأخيرة قبل أن يعرف بموتها ـ بالحاجة للقاء آن ماري ـ وربما القبول، بشكل اللقاء الذي تصورته هي ـ فبدأ البحث عنها، ولكنه عندما يأتي إلى شقتها، يخرج إليه رجل من شقة مجاورة عندما يراه يضرب الجرس عبثاً:

«أعتقد أن أحداً لن يفتح لك منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة»[42].

---

(40) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، إعداد أحمد سعيد محمدية، ص 40 ضمن مقال «موسم الهجرة الى الشمال بين عطيل وميندسو»، بقلم محي الدين صبحي.

(41) مجلة الطليعة الأدبية، العدد الثاني شباط 1980، ص 21 ضمن مقال «مغزى الموت في أدب الطيب صالح الروائي» بقلم عبد الله ابراهيم.

(42) المرجع نفسه، ص 38.

ثم يضيف بعد لحظات في حزن:

«الآنسة أنهت حياتها من شرفة البيت، في قلب الليل»[43].

وخلال هذه اللحظات تفتح أمها الباب:

«ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف وقالت:

هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد؟ هل جاء دوري أيضاً؟»[44].

ويوحي كلام الأم، أن البطل كان مسبباً لموت آن ماري، لكن بذرة الموت في الحقيقة موجودة فيها قبل ذلك، فهي أكثر من أمها وقع عليها فعل الحضارة المميت، فليس ثمة أمجاد تستذكرها ـ كما تفعل أمها ـ وليس ثمة إرث حضاري تعتز به. وترمز الأم ـ وكذلك عجوز المغسلة التي تتصادم مع الزنجيين وتسفر عن وجه عنصري بحجة احترام النظام ـ إلى جيل أقدم، ما زال مدافعاً بشراسة عن الأرث الحضاري الذي شارك بتكوينه بشراسة، مهما كان سلبياً، ومن أجل توضيح هذا التباين بين آن ماري ـ الجيل الحديث ـ وأمها ـ الجيل القديم ـ نقتطف مقطعين الأول يصور شقة الأم، والآخر يصور غرفة آن ماري:

«دخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض، والمناضد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماماً وسط زهور عفيّة ومعتنى بها. كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية»[45].

---

(43) المرجع نفسه، ص 39.

(44) المرجع نفسه.

(45) المرجع نفسه، ص 25.

ووسط هذا الديكور، الذي يدل على نظام صارم تجلس «سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة»[46] وغرفة آن ماري :

«كانت غرفتها صغيرة مرتبة، أثاثها حديث بسيط على عكس الصالة، وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة»[47].

ويعطي وصف المكانين، مغزى كبيراً للتباين في موقفي الأم وابنتها، فالصالة ذات طراز كلاسيكي ـ حيث تجلس الأم ـ بينما غرفة آن ماري بسيطة حديثة. هذا إذا أضفنا أن الشقة تقع داخل «عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول»[48] فالتباين بين الشقة كفضاء عام ـ ترمز محتوياتها للقدم ـ والغرفة كفضاء خاص ـ ترمز محتوياتها للحداثة ـ واضح وكبير وبالتالي فإن آن ماري كرمز حديث، مطوق برمز حضاري قديم، وغرفتها الحديثة هي جزء من الشقة القديمة والعمارة القديمة، ولعل مما يضاعف الإحساس بالتفوق الحضاري عند الأم، المشهد الذي تقدم فيه للبطل ألبوماً مصوراً، اتخذت صوره عند الاهرامات ومعبد الكرنك والدير البحري ـ وهي رموز لشموخ الحضارة الشرقية ـ حيث يمتطي الزوج جملاً يقوده رجل ذو جلباب أسود. وسرعان ما يدرك البطل المغزى الكامن وراء ذلك ـ ولعل هذا هو الموقف الوحيد الذي يتخذه البطل

---

(46) المرجع نفسه، ص 27.
(47) المرجع نفسه، ص 24.
(48) المرجع نفسه.

بناء على وعي حضاري ـ فيقول لنفسه:

«كان يشبه أبي» ولما يطلب أخذ الصورة، كيما يقنع نفسه بإزالة الأثر الواقعي لما سجلته الصورة من واقعةٍ، تقول له الأم وهي تثبت نظراتها في وجهه دون أن تبتسم:

«أنا أفهمك، أفهمك تماماً»

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت: «معذرة لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة»[49] فهي تدرك تماماً، لماذا يريد إعادة هذه الصورة بالذات، لكنها لا توافق على ذلك، لأن هذه الصورة تجسد جزءاً من الماضي الشخصي والحضاري، الذي يغذي حياتها، ويذكي إحساسها بالمجد.

ولعل ما يزيد من التباين بين الشخصيات، ويجسد إحساسها بالوحدة والضياع والفزع، وبالتالي يقاطع مصائرها، الشوابت، والرموز التي استخدمها القاص بمهارة، وأضفت على القصة أبعاداً فكرية عميقة. فالثلج عنصر مهم في تجسيد العزلة، حتى ليبدو على مستوى واقعي، وكأنه هو الذي يحدد سلوك الشخصيات، ويمنعها من التفاعل، وتتكرر مفردات الثلج كثوابت في ثنايا القصة بصورة ملفتة للنظر. كما أن استعانة القاص بالكوابيس والأحلام الغريبة أعطى القصة بعداً خلاقاً خاصة «كمال» وآن ماري، وإشارته إلى غادة الكاميليا رمز الخيال وسط عالم ضيق وعملي أضفى على البطل إحساساً كبيراً. بكون الشخصية الخيالية أكثر حقيقة من البشر الحقيقيين! هذا إضافة الى ما يرمز له اللون الأبيض، والصقر والغراب الشاهد الوحيد على أول جريمة في التاريخ.

---

(49) المرجع نفسه، ص 34.

لقد قدم، بهاء طاهر، قصة ناجحة، تصدت لموضوع واسع ومتشعب، دون أن تفشل في إيصال التجربة ذهنية أو عملية، وقد قدمت تصوراً وموقفاً معاصراً لمفهوم الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، مبنياً على المعطيات الأساسية والواقعية الآنية لهاتين الحضارتين، ولم تحاول أبداً إضفاء مواقف فنية، لأنها لم تتوسل المواقف المفتعلة، بل نبض الفعل والموقف في وجدان الشخصيات وعقلها، فعبرت عن تباين جذورها واختلاف رؤاها، وبالتالي اختلاف مصائرها.

المراجع

(1) الطيب صالح عبقري الرواية العربية، إعداد سعيد محمدية، الطبعة الأولى 1976 ، دار العودة ـ بيروت.
(2) بالأمس حلمت بك، بهاء طاهر، القاهرة، ط 1، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
(3) مجلة الطليعة الأدبية، العدد الثاني، السنة السادسة، شباط 1980.
(4) الرواية العربية والحضارة الأوروبية، شجاع مسلم العاني، سلسلة الموسوعة الصغيرة 31، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية.
(5) الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، الطبعة الأولى 1981، دار ابن رشد ـ بيروت.
(6) شرق وغرب رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، الطبعة الأولى 1977، دار الطليعة ـ بيروت.

نُظُم صوغ المتْن الروائي

1

لا يختلف السرديون كثيراً، فيما بينهم، حول الصعوبة القائمة بصدد وصف «المادة الحكائية» المترشحة عن مستوى الأقوال، والمتشكلة على وفق انساق ونظم، طبقاً لكيفيات محددة. وبخاصة في الرواية. بوصفها نوعاً قصصياً لم تستقر بعدُ نظمه الداخلية، كما هو شأن: الحكاية الخرافية، والملحمة، والسيرة، والمقامة، وعلى الرغم من ذلك، فقد حاول بعض السرديين الاقتراب إلى هذه «المادة الحكائية» لضبط النظم القولية، أو لضبط الأفعال المترشحة عنها. واستقام لبعضهم «منطق للسرد» يستجيب لمختلف التحولات الحاصلة في المنجز السردي الحديث، وهذا جزء من جهود المنهجيات الوصفية التي تهدف إلى استنباط قواعد للخطابات السردية، علّها تفلح، بتأسيس نظم تضبط مسارات المتون الروائية.

لقد اتخذت دراسات السرديين اتجاهين، رئيسيين، أولهما عني بمستوى الخطاب، مما استدعى الاستعانة بالكشوفات اللسانية، كون السرد: جملة كبيرة[1]، مما جعل هذا المستوى حقلاً

(1) The Semiotic Challenge, Roland Barthes, UK: Blackwell, 1988, P. 100

لتجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلىٰ وجه الخصوص، النموذج اللغوي، بوصفه معياراً قياسياً وترتب علىٰ ذلك، أن استقام ما يشبه «نحو» للسرود المختلفة. وثانيهما عني بدلالات الخطاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون.

إنّ هذين الاتجاهين، وما استجد علىٰ هامشهما، جعلا من الخطاب حقلاً لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردي. ويلزم القول هنا، إنّ السردية (Narratology) استقامت بوصفها علماً سردياً على الجهود التي تمخضت عما توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين، سواء في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي.

إن السردية فرع من أصل كبير هو «الشعرية: Poetics» العلم الذي يهدف إلىٰ وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه. وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها استكناه خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، إنما تساهم مع مثيلاتها المعنية بنظم الشعر والمسرح والفلم واللوحة التشكيليّة وغير ذلك، إلىٰ تأسيس علوم صغرىٰ لكل جنس، من أجل بلورة صرح علم للأدب، ولمّا كانت السرديّة تعنىٰ بمكونات الخطاب السردي، وصولاً إلى كشف نظمه الداخلية، ترتب أن اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال. وإذا كان ثمة مسوغ يدعو إلى تخصيب هذا الحقل، من بين كثير من المسوغات، كالحاجة إلى بيان طرائق تشكل الخطابات السردية، وآلية عملها، وأثرها في إضفاء سمات أدبية عالية عليها، فإنّ ثمة مسوغاً منهجياً، ينتمي إلى دائرة الدرس النقدي الحديث، ألا وهو

أن السردية ستقوض «الانطباعات النقدية» و «المقاربات غير المنظمة» التي لا تهدف إلا لمضاعفة الاتكال على الخطاب، ليس من أجل استكناه خصائصه، إنما من أجل استخدامه كـ «مروّح» نفسي، لإثارة الشجن في النفس والذاكرة، مما يفضي إلى الحديث عن «فيض» النفس، لا فيض الخطاب. إنّ السردية، بأهدافها هذه، تضع المعرفة معياراً، وعلى أرضية المعرفة تتأسس الجهود الأخرى، وبخاصة الدلالية والتأويلية.

إنّ هذا البحث يصدر عن رؤية ترى أن المعارف تتحاور ولا تحترب، وعليه، فإنه مدين لبعض ما توصلت إليه البحوث المعنيّة بالسرد، لكنه، يبدأ من تصور مغاير، فهو، لا يعتمد على ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيارين الرئيسين في السرديات التي وقفنا، بإيجاز على اتجاهاتها. إنما، يرى أن «المادة الحكائية» ما هي إلّا «متن مصاغ» صوغاً سردياً، وهذا «المتن» إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنيّة الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفيّة الزمانية ـ المكانية. بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها. وعليه، فالمتن، لا يمكن أن يكون، بالنسبة لهذا البحث، هو الحدث لوحده ـ أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الإطار الذي ينتظمها إنه «كتلة» متجانسة مصاغة صوغاً فنياً، وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبذا فإنّ الصوغ ذاته لا يتجزأ عن المتن، بل يعطيه صورته ووجوده. فهما كالهيولى والصورة، لا ينطويان على خاصية وجودية قابلة للوصف، إلا كونهما كلّاً متحداً على نحو جوهري، ولا يتقومان إلا بوصفهما نسيجاً وكياناً واحداً.

إن النظر إلى «المتن المصاغ» بوصفه جوهرا كليّاً، يتكون من المادة الاخبارية المصاغة سردياً، إنما يقرب فيما نرى، الصورة

الحقيقية لـ «الخطاب» فهو يقصي، الرؤية التجزيئية للخطاب، ويمنح البحث فيه، مساراً يقترب إلى الخطاب، بوصفه فعالية لغوية دينامية ودالة، كما يقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة، والبحث في «الموحيات والظنون» الناتجة عنه، من جهة ثانية. وذلك، كيلا يرتد البحث الدلالي أو التأويلي إلى مستوى دون آخر، إنّ موضوعه سيكون محدداً، ألا وهو «المتن المصاغ»، وبما يمنحه من إمكانية للبحث والتحليل والتأويل.

في ضوء هذا التصور، الذي لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه إلى جوارها، يطمح هذاالبحث أن يقترب إلى موضوعه، اقتراباً أولياً قابلاً للتوسع في المستقبل، ألا وهو ضبط نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، إسهاماً في تأسيس «سردية عربيّة» للخطابات السردية القديمة والحديثة، وإنّ هذا إنما هو مقترب أولي يمهد للغاية الكبرىٰ المرجوة. وإذ ينهض هذا البحث علىٰ الاستقراء النظري لطرائق صوغ المتون، كما تشكلّت في كثير من الروايات، فإنه يضع أمامه حقيقة أساسيّة، وهي أنّ الرواية العربية الحديثة، تخوض الآن في حقول تجريبيّة متنوعة، وقد يفلح بعضها بتقويض نظام دون آخر، أو تهجين نظام جديد من خلاصة نظم أخرىٰ، فالتشكّلات الخطابية السردية لا تسلك طرائق محددة، إنما البحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقاً لازدياد خصائص نظام ما،أو ضموره. ولا نعدم أن نرىٰ ان خصائص النظم تنتقل بين نظام وآخر، مما يجعلها تتضافر معاً لاعلاء شأن المتون. ولعلّ «ألف ليلة وليلة» أحد أكثر الأمثلة وضوحاً على تجاور نظم صوغ المتون السردية، ففي هذا الخطاب الخرافي، التقت النظم، وتفاعلت، مما منح هذا الخطاب الخرافي، ميزة أدبية نادرة،

ففي الوقت الذي يكشف فيه الاطار العام لليالي العربية خضوعه لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإن التضمين ينتظم كثيراً من الحكايات الفرعية، بما يشبه عنقوداً من الحكايات، هذا، فضلاً عن توازي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما موجود في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزاً تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يقوض أحدها الآخر، والمثال السابق يمنح أية محاولة شرعية منهجية وتاريخية وإبداعية.

2

إن المعيار الأساسي الذي اعتمد عليه تصنيف المتون في هذا البحث؛ هو الزمن. وعلى وجه الدقة صور تواليه، وطبقاً للمسار الذي ينتظم فيه المتن، أمكن تحديد منحاه، وتحديد خصائصه بعد ذلك، وقد كشف الاستقراء الأولي لنظم صوغ المتون في الرواية العربيّة، والذي ترتب عليه التصنيف، إنّ ثمة أربعة نظم أساسيّة، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السرديّة التي انتخبت بوصفها عيّنة للبحث وهي :

1.2 ـ التتابع

كشف الاستقراء الذي أجري على عدد كبير من الروايات العربيّة. إنّ كثيراً منها ينتظم على وفق تتابع متونها في الزمان. كما في روايات نجيب محفوظ المهمة مثل «الثلاثية»و «أولاد حارتنا»و «ملحمة الحرافيش» وفي روايات حنا مينا مثل «بقايا صور»و «الشمس في يوم غائم» ورواية «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي، و «من يفتح باب الطلسم»و «الراووق» لعبد الخالق الركابي و «الحافات» لمحمود جنداري، و «ما يتركه الأحفاد للأجداد» لغازي العبادي

ويمكن القول، بصورة عامة! وأنه لا يخلو الأمر من الاستثناء، إنّ الرواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلاً لصوغ متونها، وليس ذلك، هو شأن الرواية العربية وحدهـا، بل أنّ هذا النظام كان وما زال مهيمناً في الفن القصصي، وربما يعود ذلك، فيما يعود، إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي. فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية، نقلاً متتابعاً، دون إجراء أية «انحرافات» تخلخل بنية متنها. وربما تعـد السير العربية الكبرى مثالاً متقدمـاً لنظام التتابع في الأدب العـربي القديم، وبسبب من رسوخ هذا النظام في فن القص، يرى بعض الدارسين، انّ التتابع، هو السمة الجوهرية للأدب»[2].

إنّ ما يميز نظام الصوغ هذا، انّ المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السرديّة من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيّلي[3] ومما يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهـلاله الـذي يعمل على تأطير المادة الحكائيّة وليس الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات وحسب إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، ويمكن طبقـاً لـ «واطسن»[4] القول إنّ هـذا الاستهلال وهـو سليل السـرود

---

(2) **Spatial Forms in Narrative,** ed: Jeffry. R. Smitten and Ann Daghistany. London, Cornel University Press, 1981, P. 131 .

(3) **The Structure of the Novel,** Edwin Muir, London, Chatto and Windus, 1979, P 17.

(4) **The Story of the Novel,** George Watson. London: the Macmillan Press. ltd. 1979, P. 72 .

الملحميّة، يقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق وذلك، إنما لتمهيد سيلان المتن في الزمان، كما ويقوم في الوقت نفسه، بصورة أو بأخرى، على بذر «نبوءة إرصادية» تشي بما سيكون عليه المتن. ويفضي ذلك، إلىٰ خاصية، تعد من أبرز خواص المتون المتتابعة، الا وهي، خضوعها لمنطق السببيّة حيث يكون السابق سبباً للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا، يتأزم المتن في لحظة ما، هي ذروة للمادة الحكائية. وقد أدت الخصائص أعلاه، إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن، مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى بعض، ولو استحضرنا متون الروايات المذكورة، لوجدناها تخضع لهذا النظام، مما جعلها تتفرد عن غيرها من نظم الصوغ بخصائصها الفنيّة الناتجة عن التشكلات الداخلية لمتونها.

2.2 ـ التداخل

إلى جوار نظام التتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينات. فإذا نظرنا إلى طرائق صوغ المتون في روايات جبرا ابراهيم جبرا، مثل «البحث عن وليد مسعود» و «صيادون في شارع ضيق» و «الغرف الأخرى» وروايات الطيب صالح مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» و «بندر شاه» فضلاً عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون ولطيفة الدليمي وعشرات غيرها مما تميزت بخصائص تجريبيّة على مستوى السرد البناء، نجد أنّ متونها، صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان. ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون

سبباً للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سرديّة بدل العلاقات السببيّة المعروفة. إنما بكيفية وقوعها.

إنّ ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله، دون أن يوطىء له، كما رأينا في نظام التتابع، وهذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالباً ما يكون زمن السرد قصيراً، قياساً بزمن المتن الذي يتشظى دونما ضوابط منطقيّة. وإذا استحضرنا أمثلة محددة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» أو «البحث عن وليد مسعود» أو رواية «دابادا» لحسن مطلك، نجد أنّ المادة الحكائية تتناثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، إلاّ بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد، وغني عن القول أنّ نجيب محفوظ قد دشن هذا الاتجاه برواياته القصيرة إبان العقد الستيني مثل «اللص والكلاب» و«الشحاذ» و «الطريق» وغيرها، ويكاد نظام التداخل الآن، يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتون في الرواية العربية المعاصرة، بخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك إلى جوار نظام التتابع الذي بدأ ينحسر بعض الشيء.

3.2 ـ التوازي

يتميز نظام التوازي في صوغ المتون، في أن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمانياً في وقوعها، وأمثلة هذا النظام من صوغ المتون نلمسه في رواية «صلاة الغائب» للطاهر

ابن جلون وفي «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا، وفي رواية «مالك الحزين» لابراهيم أصلان، و«يوم قتل الزعيم» لمحفوظ، و «بوابة البحر» لرياض الأسدي و «جبل النار.. جبل الثلج» لعادل عبد الجبار وغيرها.

وما يتصف به نظام الصوغ هذا، الاستغناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي ينتظم على محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة، ونظام التوازي جديد في الرواية العربيّة، وعلى الرغم من ذلك، فقد استأثر بعناية الروائيين، وأخذ في بعض الروايات يستفيد من خصائص النظم الأخرى، ففي رواية «صلاة الغائب» على سبيل المثال، يتوازى المحوران الأساسيان فيها، وهما المادة الحكائية المتخيلّة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعالها وإلى جوارها المادة التوثيقيّة التي تعنىٰ بتاريخ المغرب، وما يلاحظ أنَّ المحورين المذكورين يعتمدان على التتابع في نظام صوغهما مما تصح الإشارة هنا، انّ هذا النظام وغيره أيضاً، قد يستفيد من النظم الأخرى، ويكاد يلمس الأمر نفسه في «بوابة البحر» إنما في رواية «جبل النار. جبل الثلج» فإن أحد المحاور يعتمد على التتابع ممثلاً بالمهمة التي تكلف بها الشخصيات الأساسيّة، أما المحور الآخر، المتعلق بالشخصية الضائعة فإنه من نظام التداخل والتتابع معاً.

4.2 ـ التكرار

لا تكتفي بعض المتون بأن تقدم مرة واحدة، وإنما تعتمد نظاماً يكررها أكثر من مرة، تبعاً لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولىٰ في صوغ

المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيزعلى ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف أنّ فولكنر في «الصخب والعنف» ولورانس داريل في «الرباعية الإسكندرانية» قد دشنا هذا النمط من الصياغات السردية. وقد عدت الرواية الأخيرة نموذجاً لهذا البناء، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرايا عديدة، وعدت الشخصيات أشبه بعدسات بلورية تعكس تلك الحياة[5]. فعلاً يعد هذا التمثيل صائباً نجد مثاله في روايات عربية مثل «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، و«ميرامار» لنجيب محفوظ، و «صخب البحر» لعلي خيون، و «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، و «غرب الكارون» لاسماعيل شاكر وغيرها.

يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفيّة الزمانية والمكانية ذاتها. كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانياً.

3

لا تقتصر شؤون «السرديّة» على نظم صوغ المتون فقط، بل تتعدىٰ ذلك إلى أنماط السرود، موضوعية كانت أو ذاتية، وإلى مراكز الرؤىٰ، وبؤرها، وإلىٰ أنواع الرواة ومواقعهم وأدوارهم في

---

(5) **The English Novel** Developments in Criticism since Henry James, ed: Stephen Hazell.London the Macmillan Press ltd 1978. P. 128

الخطاب، وإلى خصائص العناصر الفنيّة، وهي مباحث تعزز «السردية» بوصفها علماً للسرد الأدبي، بيد أنّ صياغة المتون وكيفياتها، استأثرت بالجزء الأكبر من عنايتها كون «المتن» هو «البؤرة الإخبارية» والمنسوجة سردياً، بما يمنحها سماتها الأدبيّة الخاصة. وفي هذا تنطوي كثير من الأجزاء المذكورة، لتجعل من المتن هو المركز ـ الأصل الذي تتجه إليه عناية السرديين.

لقد وقفنا في الفقرة السابقة على نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، وبالتحديد على تلك النظم التي استأثرت بعناية واضحة، مما أفضىٰ إليه التصنيف والاستقراء السابقان لهذا البحث، وعلى الرغم من ذلك، فلا نعدم أن نجد، وسط الإنتاج الغزير في الرواية العربية، أنّ بعض الخطابات قد اعتمدت على أكثر من نظام من نظم الصوغ المذكورة، وعلى وجه الخصوص بعض الخطابات التي تندرج ضمن نسقي التداخل والتوازي، وربما أطرد الأمر في نسق «التضمين»، بيد أنّ الاستقراء لم يمنح أمراً مثل هذا، موقعاً أساسياً، بحيث يشار إلى وجود نظم وانساق أخرىٰ، يمكن أن تقف إلى جوار النظم المذكورة، وهذا يدل فيما يدل عليه، أنّ نظم الصوغ قابلة للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على اجتراح نظم جديدة، أو تهجين أخرىٰ، ولمّا كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تجريب غنيّة، سواء في مستوى الأبنية والسرود، أو في الرؤىٰ والمتون واللغة وغير ذلك، فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيهما على عدد محدد من النظم، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإنّ الحاجة تظلّ قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح الرواية إمكانية أكبر، ليس لصوغ متونها حسب، بل للتعبير عن موضوعاتها. وهذا جزء من مخاض التجريب والتجديد الملازمين للإبداع بصورة

عامة. وباستقرار نظم صوغ المتون، بصورة أو بأخرى يمكن نهائياً رسم خصائص وملامح السردية العربية التي استقرت في الموروث الحكائي العربي. وكل هذا يمنح هذه المحاولة الأولى، مشروعية أن تطرح ذاتها، للإشارة إلى ما استقر من نظم صوغ المتون في خارطة الرواية العربية الحديثة.

الوظائف البنائية للرؤى في الرواية

من أجل أن تتوضح أهمية الرؤية في نسج المادة الروائية، لا بد من التأكيد على قضية أساسية تبلورت من خلال استقراء شامل لفن الرواية، وهي: أن الرواية تنهض على ركيزتين هما: الروائية المتمثلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان ومن طريقة قص لنسج تلك العناصر، وتقديمها بصورة فنية وعلى الركيزة الأولى يطلق متن الرواية وعلى الثانية أسلوب السرد، وما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء تلك العناصر، والعلاقات المتداخلة فيما بينها بوساطة السرد بأساليبه ووسائله من وصف وحوار. وقبل الاستغراق في قضية بناء النص الروائي من خلال كشف آلية عمل السرد في بناء العناصر الفنية، ودور الرؤية والراوي في هذه العملية الإبداعية المعقدة لا بد من التأكيد هنا، ان النص الروائي هو كل لا يتجزأ إلا على سبيل الافتراض النقدي وأن الدراسة المنهجية لا تطمح أبداً أن تنهض على تمزيق وحدة النص وكليته، إنما تهدف متوسلة بالموضوعية إلى كشف الروافد والمسارب التي تشكل هذا النص، ولهذا تلجأ أحياناً إلى الوقوف بل والتأني عند عنصر ما، أو أسلوب أو طريقة قص، هذا من ناحية أولى، ومن ناحية أخرى، فإن هذا المبحث يتعمد الإمساك بالنص أولاً، في دراسته لقضية البناء،

مؤكداً أن أساليب السرد وبوجه خاص الرؤية التي تقوم على تشكيل ونسيج المادة الروائية، على الرغم من أن تلك المادة المتكونة من حدث وشخصيات وزمان ومكان، هي مادة قبلية، أي موجودة بدءاً خارج النص وقبله، لكن تلك المادة بصورتها الموجودة في خارج النص، ليست موضع اهتمام هذا المبحث النقدي، إن اهتمامه ينصب أولاً وأخيراً على المادة المتشكلة بوساطة السرد، على المادة التي تتمظهر من خلال الرؤى، وتسري فيها، وتنسج كيانها ضمن أطرها، أما ما غير هذا، فلن يكون مؤتلفاً مع منهجية هذا المبحث، بل هو خارج اهتمام الدرس النقدي.

* * *

لقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً بموضوع السرد، لكنها لم تتوقف طويلاً عند هذه الوسيلة الجبارة في الفنون القصصية والروائية والملحمية، فقد عدته عنصراً من عناصر فن القص، بيد أن أية نظرة نقدية دقيقة تعتمد على الاستقراء والتحليل، ستكشف حالاً أن السرد وسيلة لبناء العنصر الفني، ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصراً، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر، وواضح الاختلاف الكبير بين هذا وذاك. ولهذا، فلا بد من التقرير هنا، أن السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه. وهكذا فإن أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات، وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالماً فنياً تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه

الرؤية. فمن هو الراوي؟ إنه «الشخص الذي يروي الحكاية»[1] وبكلام أكثر دقة، فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهراً مخبراً داخل النص، ممن يتولى مهمة الادلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية، فهو يملك قدرة أن يقدم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها. كما أن من مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التي تؤلف كيان الحدث في الرواية، ويقوم فضلاً عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث، ويسبك جميع هذه العناصر، ويقدمها إلى القارىء، وقد يكون هذا الراوي إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد أمامه من أحداث، وما يشارك في صنعه منها. وقد يكون صوتاً خفياً غير موصوف ولا مجسد مادياً في عالم الرواية، لكنه يقدم الأحداث دون أن تعرف علاقته بها. بيد، أنه، ومهما كانت أحواله وصفاته، لا بد أن ينطوي على رؤية خاصة، فالرؤية هي «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[2]، ولهذا فإن الراوي والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما «متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية»[3]. وقد أهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي والرؤية نقاد كثيرون أبرزهم نورمان فردمان في دراسته الأصيلة «وجهة

---

(1) Literary Terms and Criticism, Jhon Peak and Martin Coyle, London, 1985, see «Narrative».

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، القاهرة، 1984، ص 158.

(3) وظيفة الرؤى في القصة العراقية في الثمانينات، عبد الله إبراهيم، الطليعة الأدبية، ع 9 - 1987/10، ص 14.

النظر: تطور المفهوم النقدي»[4]. وروبرت شولز وروبرت كيلوغ في كتابهما: «طبيعة السرد»[5] وبروكس ووارن في كتابهما «فهم الرواية»[6]، ووايين بوث في دراسته «المسافة ووجهة النظر: مقالة في التصنيف»[7] وتودروف في كتابه «الشعرية»[8] وروجر فاولر في كتابه «اللسانيات والرواية»[9] ويكاد أوتول يلخص كل تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية، التي أثارت اهتمام هذا الحشد من النقاد بقوله: «إن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات، من ناحية فعلية، علاقات لانهائية»[10]، وعلى الرغم من كل هذا، فإنه يمكن النظر إلى تلك العلاقات من منظور آخر، في محاولة للاقتراب الى المقتربات التي تشدها إلى بعضها، وهنا، يمكن تحديد مستويين أساسيين للعلاقة بين الراوي ورؤيته، وعن هذين المستويين تتفرع مستويات أخرى، أو تظهر

---

(4) **«Point of View»** Fridman, see **«The Theory of the Novel»** Stevick, p. 118.

(5) **The Nature of Narrative,** Robert Scholes and Robert Kellogg, U.S.A. 1978, p. 240.

(6) **Understanding of Fiction,**Brocks and Warren, 1943, p. 604.

(7) **«Distance of Point of View»,** Booth, see **«The Theory of the Novel»** p. 92.

(8) الشعرية، تزفتان تودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، المغرب، ص. ص 50 - 58.

(9) **Linguistics and the Novel,** Roger Fowler, 1979, p. 72.

(10) **Analytic and Synthetic Approaches to Narrative Structure,** O'Toole, see **«Style and Structure in Literature»** Fowler, 1975, p. 157.

بسبب امتزاجهما، كما سيتبين لاحقاً. والمستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية، تصف ما تراه، وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تتبين حدود علاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الرواية. وتسمى هذه الرؤية بـ «الرؤية الخارجية» ويسمى الراوي هذا بـ «الراوي العليم» الذي يوصف بأنه يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وهو حسب توماشفسكي له القابلية أن يكشف «الأفكار السرية للأبطال»[11] ويقرنه بالمؤلف. وقد عرف هذا الراوي بصورته الأولى في الملاحم، لأن «راوي الملحمة يُعد وسيطاً بين شخصياتها والقارىء»[12]. وهيمن على فن الرواية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وما زال مهيمناً إلى الآن. أما المستوى الثاني، فإنه يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، والراوي هنا أحد شخوص الرواية، يقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به ويكون شاهداً عليها، وتسمى الرؤية هذه بـ «الرؤية الداخلية» ويسمى الراوي هذا، بـ «الراوي المشارك» أو «المصاحب». وغني عن القول إن الراوي الأول يستعين بضمير الغائب «هو» عند تقديمه لعالم الرواية، في حين يستعين الثاني بضمير المتكلم «أنا» عند عرضه لعالمه ضمن الرواية. وطبقاً للحيادية في الرؤية الخارجية، والانحياز والتعاطف في وصف العالم الفني المتخلق في الرواية كما يقدم من

---

(11) نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 189.

(12) Encyclopaedia Britannica, see «Novel».

خلال الرؤية الداخلية، اصطلح على الأسلوب السردي الذي يعتمد على الرؤية الخارجية والراوي العليم بـ «السرد الموضوعي» واصطلح على الأسلوب السردي الذي يعتمد على الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ «السرد الذاتي»، وهما أسلوبان رئيسان يتنازعان فن الرواية الآن، وعنهما تكففت الأساليب الأخرى من خلال الاختزال والمزاوجة والمثاقفة بين الأسلوبين. وهذا المبحث معني بالوقوف على بعض هذه الرؤى هادفاً إلى بيان أثرها في بناء العالم المتخيل لرواية الحرب من خلال بعض النماذج المنتخبة منها، ولهذا، فإنه سيتقصى الرؤيتين المذكورتين في رواية الحرب وسيقف أيضاً على أسلوبين آخرين يمكن تحديد مظاهرهما، وهما الرؤية الثنائية الناتجة عن امتزاج رؤيتين، هما الخارجية والداخلية، والرؤية المتعددة وهي الرؤية التي تتنوع فيها الرؤى، وتختلط وتتشابك، فيتلون بها السرد، أما الأساليب الأخرى التي تلون بعض النصوص وتتبدل كثيراً في النص الواحد، بل في الفقرة الواحدة، فإن عملية وصفها وتشخيصها تتطلب الوقوف مفصلاً عند نص روائي واحد، لكشف آفاق تداخل الرؤى فيه، هو أمر يبتعد عن اهتمام هذا المبحث الذي يطمح أن يقف عند الرؤى والأساليب الأساسية في ظاهرة فنية واسعة هي رواية الحرب.

ما أهمية دراسة الرؤى في النص الروائي؟

إن الجواب التفصيلي على هذا السؤال، سيحل مجموعة من المعضلات شبه المستعصية حول قضية بناء النص الروائي، أو أنه في تقدير أقل سيقرب إلى الأذهان آلية تشكيل هذا النص، فمن خلال الرؤى تترشح مكونات عالم الرواية، فهي المظهر اللفظي

الأول وما الملفوظ إلا النص بعينه، وإذا أمكن ضبط ثلاثة مظاهر في النص الأدبي وهي المظهر اللفظي والمظهر التركيبي والمظهر الدلالي، فمن الواضح، أن المظهر الأول هو الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني، أي أن تركيب أي نص إبداعي، يكون نتاجاً لمظهره اللفظي، وعن هذين المظهرين تترشح الدلالة الكامنة في النص. وتتداخل هذه المظاهر في علاقاتها الذاتية بصورة حميمية لتعطي النص الروائي توهجه وثراءه وقدرته على التجدد باستمرار. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الرؤى تنهض بمهمة ترتيب النص الروائي إذ ان ترتيب النص يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية، وخاصة فيما يخص الحدث والشخصية، إذ ان ترتيب الحدث، يشكل إحدى المعضلات الأساسية التي تواجه الروائي، فالمشكلة في بناء الحدث، تكمن في ترتيب الوقائع التي تشكل مهمة الحدث، ترتيباً متتالياً متوازياً أو متناوباً أو متداخلاً، أي في عرضه خاضعاً لتسلسل زمني صاعد، أو متقطع أو متراجع. فأي حدث فني يخضع لنظام ترتيب معين، آخذاً في الاعتبار الحلقات الأساسية الثلاث التي تضبط نظام تكون الأحداث في الطبيعة والفن وهي: التوازن ـ انعدام التوازن ـ التوازن الجديد، وبقدر تعلق الأمر بالحدث الروائي فإن الرؤى هي التي تنظم هذه المتوالية، إن كان الحدث خارجياً تتعاون شخصيات الرواية في صنعه، أو كان حدثاً داخلياً نفسياً يرتبط بوعي الشخصية وفعلها الداخلي، فالتوازن يكون في حالة الاستقرار بالنسبة للحدث الخارجي، والاستقرار بالنسبة للحدث الداخلي، وانعدام التوازن، يتمثل في دخول عوامل جديدة أو طارئة تغير مسار الحدث، وهو بالنسبة للحدث الداخلي التغيير النفسي الذي يصيب الشخصية، وربما التغيير الفكري، والتوازن

الجديد يتمثل في حالة الاستقرار الجديد الناشئة بفعل الأحداث أو الصراع النفسي أو الفكري في كلا نوعي الحدث، ولا يشترط في حلقة إعادة التوازن الجديد، أن يكون الحدث سائراً في اتجاه واحد وتطلعات الشخصية، فقد يكون موتاً، أو هزيمة، أو انتصاراً. . . الخ. ويعود هذا التنوع في فن الرواية، أو التنوع المحتمل إلى تعدد وظائف الرؤى، وقابليتها على إنشاء تصاميم مبتكرة تمد الروائي بحرية كبيرة في اختيار الواقعة التي يراها تناسب بناء روايته من خلال رؤية الشخصية التي تقوم ببناء تلك الواقعة. وثمة أمثلة جيدة لآفاق الحرية الواسعة التي تفتحها الرؤية في بناء الأحداث، كما في رواية «ليلة لشبونة» لريمارك الذي يبدأ روايته من التوازن الجديد، وهو اختيار «شفارتز» التخلي عن فكرة السفر، والعودة لمواجهة النازية، ثم من خلال لقائه بالراوي ـ صاحب الرؤية الرئيسية في الرواية ـ يعود الى حلقة التوازن، ثم إلى انعدام التوازن عندما يخوض و«هيلين» تجربة الهرب من المانيا وفرنسا من أجل الحرية، ويمكن أن يلمس الأمر نفسه في روايات أخرى عديدة مثل «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، و«صلاة الغائب» للطاهر بن جلون، فضلاً عن أعمال عالمية معروفة لماركيز وفولكنر وبروست وغيرهم. ويرتبط الأمر بالشخصية نفسها بصورة مباشرة، وإن كانت الرؤية مخصصة للشخصية التي تحملها أو مكرسة لوصف وتقديم الشخصيات الأخرى، فتوالي الشخصيات، بل وأفعالها، يرتبط بالرؤى التي تقدمها، وتجدد مواقعها في النص الروائي، فتدخل مؤثراً مباشراً في ترتيبه. ويلمس دور الرؤى في ترتيب نص رواية الحرب بصورة واضحة، وقد تمظهر بمستويين، الأول دور خلاق في تنظيم وقائع الرواية وعالمها

وشخصياتها، كما في رواية «جبل النار. . جبل الثلج» فقد برعت الرؤية في ترتيب الأحداث، وخاصة حكاية «عزيز منصور» الموزعة على عدة فصول، وثمة أمثلة أخرى نلمسها في رواية «الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم و«وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي. والثاني تفشل فيه الرؤية ـ أحياناً ـ بأداء مهمتها هذه فتكون عبئاً مؤثراً في نظام الأحداث. ففي رواية «شرقاً في زمن الأحياء» لعادل عبد الجبار، تستمر حالة استحضار وقائع ماضية طوال ثلاثة فصول «6، 7، 8» دون مسوغ فني، فالاستحضار لا ينقطع أبداً، فما ضرورة تقسيمه على فصول ثلاثة. إن الرؤية ساهمت هنا بعدم ترتيب نص الرواية. وفي رواية «الفصيل الثالث» لجاسم الرصيف تتواصل أحداث ثانوية لا تشكل أهمية تذكر في سياق النص، دون حاجة لجعلها تجتاز الترنيم العادي للفصول، بل إن الرؤية السردية تلجأ أحياناً إلى حشد عدة وقائع في فصل واحد صغير، دون روابط تشدها الى بعضها، وبخاصة في المجلد الثاني من الرواية.

وفي رواية «إعداد المدفع 106» لهشام توفيق الركابي، يقتحم سياق تطور الأحداث فصل خاص لا تربطه إلى الفصول الأخرى روابط فنية، فليس له علاقة بأحداث الرواية ومحورها ولا بشخصياتها، فيؤدي الى تمزيق تصاعد أحداثها، ويخل بترتيبها، وثمة إلى جانب هذا، عدم دقة في ترتيب الوقائع، بفعل الدور السلبي للرؤية في روايات أخرى مثل «صخب البحر» لعلي خيون و«البحر لا يغمر الكبرياء» لسلمان قاصد وغيرهما.

أصبح واضحاً أمر إيلاء الرؤى أهمية خاصة في الدراسة النقدية

للرواية ومن أجل الوقوف طويلاً على دور الرؤى في بناء رواية الحرب، لا بد من إجراء تصنيف للرؤى كما وجدت في رواية الحرب، ومن بعد هذا الانتقال إلى صلب المهمة التي يطمح هذا المبحث إلى تحقيقها.

يبين الاستقراء الشامل لنصوص، رواية الحرب، أن ثمة كثيراً من الروايات اعتمدت على الرؤية الخارجية في أسلوب السرد المعتمد فيها، مثل رواية «الفصيل الثالث» لجاسم الرصيف و«قبل الفردوس» لمحمد أحمد العلي و«الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم، و«إعداد المدفع 106» لهشام توفيق الركابي و«الكبار والصغار» لعائد خصباك، ومكابدات عبد الله العاشق لعبد الخالق الركابي و«الرجل الأخير» لعباس محسن خاوي وغيرها. وهنالك روايات أخرى كثيرة اعتمدت على الرؤية الذاتية في أسلوب السرد، مثل «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي و«أخوة الكاكي» لنعمان مجيد، و«الرجل الذي هو أنا أكثر مني» لثامر معيوف، و«رمال تحرقها الأجساد» لزيدان حمود، و«رصاص العمق الهادىء» لسعد رحيم وغيرها. وإلى جانب هذين الأسلوبين، زاوجت روايات أخرى بين الرؤيتين الخارجية والداخلية، وبذلك اعتمدت الرؤية الثنائية في أسلوب السرد، ومنها «القمر الصحراوي» لعائد خصباك و«بوابة البحر» لرياض الأسدي، و«البحر لا يغمر الكبرياء» لسلمان كاصد وغيرها، فضلاً عن هذا، فإن هناك روايات احتشدت فيها رؤى عديدة مثل «هكذا الرجال» لمكي زبيبه و«صخب البحر» لعلي خيون و«غرب الكارون» لاسماعيل شاكر، و«رجل في ذاكرة الرجال» لعبد عون الروضان و«شرقاً في زمن الأحياء» لعادل عبد الجبار وغيرها. وسينتخب هذا المبحث بعض الروايات للتمثيل على الأدوار

المتنوعة للرؤى في بناء متون تلك الروايات، أي شبكة عناصرها الأساسية.

الرؤية الخارجية

تقوم الرؤية الخارجية في رواية «إعداد المدفع 106» لهشام توفيق الركابي، بأداء وظيفة تقديم مادة الرواية، من وقائع تكون الحدث. وشخصيات تواجه مصيراً قاتماً، وتحديد الأبعاد المكانية والأطر الزمانية المحددة لمادة الرواية، باستثناء بعض «الاستحضارات» القليلة التي تعتمد الرؤية الداخلية وهي تقتحم سياق السرد الموضوعي في أماكن قليلة، «ومن أجل بيان وظيفة الرؤية الخارجية في هذه الرواية ـ ويعمم المثال على الروايات الأخر ـ نقتطع النص الاستهلالي الذي يمهد للرواية، فهو يكشف عن آلية عمل الرؤية الخارجية في نسج مادة هذه الرواية:

«بالقرب من الشارع الرئيس الماضي باستقامة صوب مدينة «دهلران» حيث يقع مقر الفوج، ارتفعت سحابة من الغبار الدقيق تتحرك بسرعة بدت أول الأمر، وكأنها تسير بموازاة الشارع، إلا أنها سرعان ما انحرفت جنوباً وسلكت طريقاً ترابية ملتوية بين مواضع الجنود والملاجىء المسقوفة بأطنان التراب والحجارة، وتجاويف الأرض التي تحتلها الشاحنات والمجنزرات والمدافع الرشاشة بسبطاناتها المكشوفة للجو. قبل أن تنطلق أخيراً، ودونما هوادة باتجاه التلال المرئية عن بعد، حيث خط المواجهة الأول مع العدو، كان ذلك ابان يوم صيفي جاف من أوائل شهر أيلول»[13].

---

(13) إعداد المدفع 106، هشام توفيق الركابي، بغداد، 1983، ص 7.

يلاحظ أن الرؤية الخارجية ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان، إن هذا الصوت يقوم بتقديم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرواية، وهذا الصوت ذو الرؤية الخارجية يقوم بتحديد مكان الحادث بدقة وكأنه يطل عليه من موقع عالٍ فيفيض في وصف مكوناته من مواضع وملاجيء مسقوفة عسكرية ورشاشات، وهذا هو صوت الراوي العليم، سليل الملحمة الذي ظل مهيمناً بصورة مطلقة في فن القص إلى وقت ظهور رواية تيار الوعي، بعد أن تحدد الرؤية الخارجية مكان الحدث، تتجه لتقديم الشخصيات، وكشف خصوصياتها الذاتية فـ «عبد الله» جندي ينحدر من البادية، ويعاني من «الربو» و«ناظم» شخصية طريفة ومرحة، و«عنيد دواس» آمر مفرزة المدفع يتميز بانضباطه العالي وشخصيته القوية و«لطيف» شخصية متزنة، إن الرؤية هنا لا تقتصر على ملامح شخصيات الرواية، إنما تمهد لأفكارها، وتكشف وعيها ومواقفها البطولية في المعركة، ولا يعرف أحد من أين تستمد هذه الرؤية معلوماتها عن الشخصية، وأكثر النماذج وضوحاً لهذه الرؤية، وهو وصف الملجأ بالتفصيل من الداخل دون أن يكون الجنود قد دخلوه من قبل، وهم إنما يدخلونه بعد أن تقدم الرؤية الخارجية وصفاً استقصائياً مسهباً كما يلي:

«الملجأ محفور بإتقان، يشكل جسد التل الصلب جدرانه من ثلاث جهات وهو من العمق بحيث يستطيع رجل فاره الوقوف وسطه من دون أن يلمس رأسه شيئاً، وفي الجهة المواجهة للفوهة ثمة دكة من بدن التل نفسه طويلة ومريحة للجلوس أو الامتداد فوقها. تجاورها من اليمين مسطبة خشبية تستعمل كسرير للنوم، مثبتة فوق

أحجار ضخمة، بينما يجثم السقف المكون من الأبواب والقطع المعدنية المتنوعة فوق خمسة من الأعمدة الحديدية الضخمة وقد ثقب من زواياه بما لا يقل عن ثلاثة أماكن حشرت فيها ظروف فارغة لقذائف المدفعية، استعملت كمنافذ للهواء»[14].

وجدير بالذكر أنَّ هذا الاستقصاء الذي يقترب الى التقرير، في وصف أجزاء المكان يتم، والرؤية ما تزال منهمكة بوصف الملامح العامة للمكان، فالوصف المقترن برؤية خارجية، يبدأ عاماً شاملاً، ثم يتخصص لوصف داخل الملجأ، ويعود ثانية ليقدم وصفاً شاملاً لمكان الحدث.

بعد أن تستكمل الرؤية وصفها لملامح المكان، تبدأ بإلقاء أضواء ساطعة على الشخصيات ويلاحظ أنها تنحو المنحى ذاته في الوصف، كما في المقطع الآتي:

«اعتاد عنيد دواس، طوال العشرين سنة الماضية، وهي كل سنوات حياته على أن يكون دقيقاً في تنفيذ ما يقوم به من أعمال أو يوكل إليه من واجب ولم يحدث أن قصّر أو أهمل في أمر من الأمور، وحتى وهو طفل كان موضع ثقة والديه ومعارفه بهذا الشأن»[15].

وهنا، يثار من جديد، السؤال الذي طالما كرر من قبل، وهو من أين استقت الرؤية هذه المعلومات عن ماضي الشخصية وحياتها خلال عشرين سنة؟ إنها باختصار قدرة الراوي العليم، ورؤيته

---

(14) المرجع نفسه، ص 22.
(15) المرجع نفسه، ص 63.

الفضولية في توزيع الصفات والأحوال، وإضفاء المواقف كما يشاء دون أن يأبه إن كان كل هذا يقنع المتلقي أم لا.

لم تقتصر الرؤية في رواية «إعداد المدفع 106» على بناء الحدث والشخصيات والمكان، وتحديد زمان الوقائع في «شهر أيلول»، إنما حددت أيضاً منظور الشخصية ونسجت وعيها الخاص متطابقة في رؤاها وأفكارها ووعيها، وكأن الرؤية الخارجية هنا، هي المؤلف نفسه.

إن استقراءً دقيقاً لوظيفة الرؤية الخارجية في هذه الرواية، يبين أنها جعلت الشخصيات شبه متماثلة، وكأنها نسخ متكررة. وإذا دل هذا على شيء؛ فإنما يدل على أن الرؤية الخارجية المرتبطة براو عليم تقوم بمصادرة خصوصية الشخصية وتفرض عليها وعياً آخر، وهذا أحد مظاهر الرواية التقليدية.

وفي رواية «جبل النار - جبل الثلج» تؤدي الرؤية الخارجية وظيفة مقاربة لما قامت به في رواية «إعداد المدفع 106» فقد نهضت بمهمة تقديم المكان والزمان والحدث وأوصاف الشخصيات، وكشف ملامحها الفكرية، وتعقبها في فعلها القتالي أينما تكون، ثم تحكمت في استحضاراتها، وأصبحت حرة في الوقوف عند المفاصل الدالة في تاريخ شخصيات أساسية في الرواية، وهي شخصية خالد عبد الرحمن وهو في حالة شبه فقدان للوعي، فالنص هنا يكشف عن القابلية غير المحدودة للانتقال غير المسوغ في وصف الشخصية من الخارج، واستبطان مشاعرها، بل ونقل حوارها لنفسها:

«ثلاث خطوات أو ثلاثة آلاف ماذا يهم الآن؟

أفلتت من فمه مجموعة من الأصوات المجنونة التي كانت أقرب إلى العويل منها إلى شيء آخر. أغمض عينيه بشدة ثم فتحهما على وسعيهما. . . كلا، تلك البقعة التي ظلت تتقدم نحوه فوق بياض الثلج، لم تكن راما كما توهم في البداية، وإنما خط من الرجال المدججين بالسلاح، مجموعة من أفراد العدو. . كيف استطاعوا أن يلمحوه بعد أن تساقط الثلج فوقه طيلة الفترة الماضية. . لا بد أنهم نجحوا في رؤيته بطريقة أو بأخرى، رغم احتمال أن يكون قد أصبح جزءاً من بياض الثلج منذ آخر ظلام تفادى به عيون الأعداء»[16].

إن الرؤية، فضلاً عما ذكر، تقوم بنقل الحوار الفردي للشخصية، ثم تقوم بوصف الحوار بأنه مجموعة من الأصوات المجنونة، وتنتقل لوصف عيني الشخصية، ثم الى الرجال القادمين، وتنتقل إلى ماضي الشخصية لتلمح إلى علاقتها بامرأة تدعى «راما». إن هذه التنقلات الحرة في الوصف، وصف الشخصية ووصف المكان، وغير ذلك، هي من الخصائص الأساسية للرؤية الخارجية، وهكذا فإن هذه الرؤية تقوم بمهمة بناء مادة الرواية، بطريقة وصفية، إنها تهدف الى تقرير حالة قائمة، فارضة حضورها على تلك المادة، دون أن تتيح للرؤى الأخرى بالظهور إلا في نطاق ضيق.

الرؤية الداخلية

ربما يعد ظهور الرؤية الداخلية أحد أهم الانجازات السردية في القرن العشرين بالنسبة لفن الرواية. وبظهورها فقد قوض إلى حد ما، أحد أركان القص التقليدي المتمثل بهيمنة الرؤية الخارجية،

---

(16) جبل النار. . جبل الثلج، عادل عبد الجبار، بغداد، 1983، ص 5.

وسطوتها شبه المطلقة التي حلت في الرواية من خلال نزوح التقاليد الملحمية من قفارها المهجورة إلى سهوب الرواية الخصبة. وقد أشاعت أساليب السرد الذاتية المؤطرة بالرؤى الداخلية، نصوص رواية تيار الوعي في مطلع القرن العشرين، على الرغم من أن أساليب القص التقليدية لم تخل تماماً من هذه الأساليب، بيد أنها لم تكن تولي عناية لها كما هو عليه الآن.

يمكن التدليل على أهمية الرؤية الداخلية في بناء نص رواية الحرب، بالوقوف عند بعض نماذجها، ولننتخب لهذا الغرض رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» من بين نماذج كثيرة اعتمدت على هذه الرؤية. فقد كان لهذه الرواية شرف الريادة في اعتماد هذه الرؤية، إذ تؤدي رؤية الشخصية الرئيسة «حازم خليل» دوراً أساسياً في تسليط الضوء على العناصر الفنية للرواية من شخصيات وأحداث وخلفية زمانية، مكانية، فهي تنتخب الوقائع الدالة المؤثرة، وتضفي عليها رؤيتها الخاصة، من خلال استحضار تلك الوقائع، ويشير المقتبس الآلي إلى ذلك بصورة جلية.

«إني أتذكر تلك التفاصيل، وأعيد صياغتها بذاكرة مشوشة فتجفل روحي، لقد انتهت المعركة منذ ساعات بعد سبعة أيام عصيبة، امتلأت بدوامات الدخان الطاحنة. وكانت الوديان والسفوح شاهدة على صمودنا، الجثث تملأ الوادي وعند الصباح ستزكم رائحتها الأنوف»[17].

وبعد أن توطىء الشخصية لرؤيتها، تبدأ باستحضار الوقائع التي

---

(17) وشم الدم على حجارة الجبل، محسن الخفاجي، ص 14.

تتضافر لبناء الحدث، وقد توافرت جميع المستلزمات المهمة ليكون استحضار الوقائع موفقاً، ولعل في مقدمة النجاح، كـون الشخصية تتمتع بقدر لا بـأس به من المعـرفة، فهي شخصيـة توثق أحـداث الحرب، ولها موقف فكري واضح من الحرب، إذ ترى فيها تجربة تمتحن فيها النفس الإنسانية:

«جاءت الحرب هذه لتفتح أمامي نظرة مختلفة تماماً، وكأنها وهي مع شبابي الغض جاءت لتمتحن نفسي بعناية فائقة»(18).

وتضفي رؤية الشخصية، أهمية استثنائية على ذكرياتها، فتعرضها دون أن تستسلم للماضي، ولعل في صـورة التحاق الشخصيـة إلى الحرب، دلالة واضحة لدور الرؤية في تقديم الشخصية:

«يمكنني أن أذكر الأشياء الضـائعة، قبلة الأخت، والمـاء الذي تركته أمي يبلل حذائي، وأنا أمضي نحو الحرب بثياب الميدان، كم كانت خطواتي مرحة متوثبة وهي تتلاشى في شارعنا. كم أن نفسي تضطرب وأنا أخطو الخطوة الأخيرة في نهاية الشارع، ولا أمنع نفسي من النظر إلى بيتنا في الخطوة الأخيرة وأنـا أنعطف إلى حيث تقف أمي وأختي، لكني أصفّـر بفمي لحناً شائعاً وأهز حقيبتي بمرح، هل هي ذكريات تلك التي تعبر ذهني، بل إني أرى وجوهاً صامتة بدون تعبيـر تنـظر إليّ من وراء الـزجـاج ثم تمضي، أشيـاء كثيـرة أريـد نسيانها»(19).

وتتوالى الوقائع المستحضرة تتدفق في وعي الشخصية، محكومة برؤيتها، مثل واقعة، بيع الحمامة، ولقاء فاطمة، والقتال الملحمي

---

(18) المرجع نفسه، ص 9.

(19) المرجع نفسه، ص. ص 17 - 18.

فوق الرواقم، وحصار العدو، والانتظار الممض لوصول الامدادات والنجدة. وفي الوقت نفسه تولي الرؤية الداخلية والشخصيات الأخرى اهتماماً بارزاً، فتقدمها بكل شمولية رؤاها وأفكارها، بل إن الرؤية تكاد تتماهى برؤية العريف وهو أحد شخصيات الرواية:

«إنها فرصتي الأخيرة لأحدثك، أتعرف أن أهم أحداث حياتي تلك التي ليس بوسعي أن أمحوها من الذاكرة، الذكرى التي أحتفظ بها عنك عندما استقبلتك في باب الربيئة.. لفت انتباهي شروق ملامحك وبريق عينيك كأنك في نزهة.. أتذكر عندما كنا نجلس مستعرضين أحداث الحرب.. كنا نتحدث دون أن نحرك شفاهنا»[20].

لم يقتصر دور الرؤية على تقديم الأحداث والشخصيات، فقد صورت المكان تصويراً دقيقاً، وخاصة الاستهلال الذي تفتتح به الرواية، فالوصف هنا، لا يقرر حالة مجردة، أو يؤدي وظيفة تزيينية، بل إنه يقوم بكشف الحالة النفسية للشخصية من خلال بناء ملامح المكان الذي تهزه ريح العاصفة:

«القوى الهائلة اجتمعت مرة واحدة، الريح، الماء، النار، انفجرت فجأة لتخضع أرض الربيئة الباردة كلها لرحمتها، كما لو كانت تعزف لحناً مهيباً، وبزغ ذلك البريق العنيف السريع التلاشي في خط حجري وراعش ثم اجتاحت الريح الساخطة الحجارة الجبلية وسوت أكوام التراب الهش الذي حفرناه بمجارفنا طيلة الشهور الماضية تنزلق عليه الأحذية الثقيلة وهي تخب بصوتها الثقيل»[21].

---

(20) المرجع نفسه، ص 90.

(21) المرجع نفسه، ص 5.

إن الوصف في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل»، المؤطر برؤية داخلية يقوم ببناء مكان موح، يعتمد التلميح لا التصريح، ولعل ما يثير الاهتمام أن الوصف اقترن برؤية حية متجددة وديناميه للمكان إلى درجة صار فيها المكان البعيد، المنعزل، وغير الآمن، مكاناً أليفاً، لا بديل له، ولا بد من الدفاع عنه، والشخصية تؤكد ذلك بين حين وآخر.

«الربيئة لم تعد نقطة ضائعة على خريطة كبيرة مليئة بالرموز.. الخطوط الغامضة، لم تعد قمة تائهة، لقد صارت ملاذاً أكثر من قبل. العار سيلاحقنا إلى القبر لو تخلينا عنها، القتال حتى آخر رصاصة هو الطريقة الوحيدة المتاحة لإيقاف هذه الهجمة الزاحفة وإن علينا أن نجد لكل رصاصة صدراً عدواً»[22].

والوقائع المنبثقة خلال الرؤية الداخلية ـ الذاتية، ينتظمها الماضي الذي يتفجر من اطار الحاضر القائم وهو وجود الشخصيات محاصرة في قمة أحد الرواقم الجبلية. بيد أن الحاضر يبقى فارضاً حضوره، والشخصية لا تستطيع أن تحد من سطوته، لكنها تعمل بجهدها كله لاستحضار وقائع ماضيها، من خلال رؤية قد تبدو محايدة، فهي تتيح للمتلقي أن يتعدد بقراءاته لها، مما يخصب دلالتها. إن الرؤية السردية الذاتية في هذه الرواية تنطوي على قدرة خلاّقة لبناء عناصر الرواية، مما يعطيها أرجحية فنية في ظاهرة رواية الحرب.

إن الرؤية الداخلية تتيح للشخصية أن تسفر بوضوح عن أفكارها ومواقفها، وتوقد فيها شرارة السجال الفكري حول الفكرة الجوهرية

---

(22) المرجع نفسه، ص 66.

في الرواية، فتتعدد أبعاد تلك الرؤية، وتتكاثر مدلولاتها، ويصبح من الصعوبة تعويم دلالة واحدة، لأن الرؤية لا تقرر دلالة محددة. وهذه إحدى أبرز سمات الخطاب الإبداعي، وخاصة الخطاب الروائي، الذي تتعدد دلالاته وتتضافر من أجل تحليق سبكة غنية للمستوى الدلالي للخطاب.

الرؤية الثنائية

قد تتضافر كل من الرؤيتين الخارجية والداخلية لتقديم مادة الرواية. وبذلك تنطوي الصيغة السردية في الرواية على رؤيتين متداخلتين أو متتاليتين، وفي معرض تأكيد هذا الأمر، يؤكد اوسبنسكي قائلاً، إن الرواية «تتكون في ضوء التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية»[23]. ولقد سبق التأكيد إلى مدى تعقيد النظم التي تحكم علاقة الراوي بالأحداث، وحقيقة الأمر أن النص الروائي مهما كان أحادياً في هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى، لا بد أن تتسلل إليه، إن كان هذا التسلل مشروعاً من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أم من خلال إضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها وتعرية أفكارها. إن التعددية قائمة في النص بصورة أو بأخرى، إذ لا يكاد يكون ثمة نص صاف لا يحتمل التعددية،بيد أن تصنيف الرؤى الذي اتبعه هذا البحث، كانت غايته تصنيفية اعتماداً على هيمنة رؤية ما، وضمور أخرى لا اختفائها.

---

(23) **Encyclopedic Dictionary of Sciences of Language,** Ductrot and Todrov, London, 1979, see «Point of View» .

ومن أجل تلمس حلول الرؤى الثنائية في رواية الحرب، تم انتخاب رواية «بوابة البحر» لرياض الأسدي، فهي نص فيه إمكانية جيدة لتوظيف الرؤيتين المذكورتين، فضلاً عن بنائها المبتكر الذي جاء بسبب دور الرؤية الثنائية في عرض المادة، وتفكيكها بحيث تتوزع على كامل النص.

اعتمدت رواية «بوابة البحر» على أسلوب المشهد المقدم من قبل أكثر من رؤية في بناء أحداثها، ويعرف المشهد في السرد التقليدي بأنه، تقديم الأحداث «بكل تفاصيلها وأبعادها»[24]، فالوقائع مرتبة لا يجوز اختصارها، بل لا بد أن «تقدم في تواليها وإنجازها كاملة»[25]. وقد لجأ كاتب هذه الرواية، حاله حال غيره من كتاب الرواية، إلى تحديد زمان الحدث ومكانه، بوصفهما عنصرين أساسيين في البناء، ومن خلالهما تم نسج المشاهد الجديدة اعتماداً على رؤى الشخصيات أو رؤية الراوي العليم الخارجية. وتؤدي المشاهد وظائف متعددة في هذه الرواية، أهمها تكثيف الزمان ضمن بؤرة معينة، محكومة برؤية محددة وذلك لتحديد الأفعال الأساسية للشخصيات، وقد عمد الروائي إلى الحذر الكلي من ترك الشخصيات سائبة في وعيها خلال الزمان، وسط رؤية مضببة، بل على العكس من ذلك، فقد كانت شروط الحاضر، وهي شروط المشهد السردي، مهيمنة على رؤى الشخصيات، بل وأفعالها. ولهذا، كشفت هذه الرواية أنماطاً جديدة من البناء، من خلال الأطر

---

(24) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، بيروت 1979، ص 103.

(25) البنية والدلالة، عبد الفتاح إبراهيم، تونس، 1986، ص 118.

العامة للمشاهد التي قامت الرؤيتان الخارجية والداخلية على تنظيمها وتحديد آفاقها، وأبرز هذه المشاهد السردية هي:

1 ـ المشهد المكاني: وفيه تكاد تتوقف حركة الزمان التاريخي، وتطلق حركة الأشخاص في المكان، وثمة فصلان أساسيان في الرواية يعتمدان على هذا الأسلوب وهما الفصلان 14 و20 وكلاهما يعطيان صورة شاملة لحركة الشخصيات في مكانين متباينين هما «البصرة والفاو».

2 ـ المشهد الزماني: وفيه تتحدد حركة الأشخاص في المكان، ويطلق وعيها في الزمان وثمة أربعة فصول اعتمدت على هذا النمط من المشهد وهي الفصول 3، 4، 6، 9 ووقائع هذه الفصول تقع أيضاً في مكانين مختلفين هما «الفاو والبصرة».

3 ـ المشهد الزمكاني: وفيه يمتزج كل من المشهد الزماني بالمشهد المكاني حيث تتوالد مشاهد صغيرة متداخلة في تحررها، وطوفانها عبر المكان، والعوم في داخل الشخصية دون التقيد بالزمن التاريخي، فإن المشهد المكاني ينهض على نقيض ذلك، فهو يعتمد الرؤية الخارجية الوصفية الاستقصائية التي تقف عند ملامح الشخصيات، وتصف المظاهر الموجودة أمامها، وبهذا تمتزج الرؤيتان في صورة متماسكة من التداخل والتشابك، كما يلمس في الفصل الافتتاحي[26] للرواية الذي تقتسم فيه الرؤى الوقائع، وتتنازع فيما بينها من أجل أن تظفر كل منهما بجزء من بناء المشهد، وتقديم الشخصيات وبلورة الحدث الروائي. وإذا كان الفصل المذكور يصور تهجير أهالي مدينة الفاو، إثر القصف المكثف للمدينة، فإن الرؤيتين الخارجية والداخلية، تعنيان مرة

---

(26) بوابة البحر، رياض الأسدي، بغداد، 1985، ص. ص 5 - 26.

بتصوير كيفية الإخلاء، والإرباك الحاصل بسبب القصف العشوائي للمدينة، ومرة باستيطان الشخصيات ورؤاها لعملية الإخلاء، فضلا عن استحضارها الماضي عبر نصف قرن من الزمن، ويتطور دور هاتين الرؤيتين في الرواية، ليستأثرا بتقديم مادتها بصورة كاملة، وتلمس هذه السمة في روايات أخر مثل «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، إذ تتنازع رؤيتا الشخصيتين في هذه الرواية، مهمة بناء الأحداث وتقديم الشخصيات الأخرى فضلاً عن تحديد الأطر الزمانية والمكانية لمادة الرواية. وفي رواية «البحر لا يغمر الكبرياء» يقدم القسم الأول من خلال رؤية خارجية تصف شخصية في أثناء التحاقها إلى وحدتها، وفي القسم الثاني تقوم رؤية داخلية بوصف موقف ورؤية، تلك الشخصية مما تتعرض له من مصاعب إبان ضياعها في البحر.

الرؤى المتعددة

لم يقتصر الأمر، في رواية الحرب العربية في العراق، على توظيف نمط من الرؤية أو نمطين، بل تعدى الأمر إلى الاستعانة بأكثر من رؤية تظافرت لنسج عناصر البناء الفني لبعض الروايات، ففي رواية «شرقاً في زمن الأحياء» لعادل عبد الجبار، تتناوب ثلاث رؤى لتقديم الحدث والشخصيات، ولكن هذه الرؤى محكومة برؤية خارجية ينظمها راو عليم، والرؤى المتعددة في هذه الرواية، هي أقنعة الشخصيات الأساسية فيها: ميزر الهزاع، وخوام الجاسم، وعبد الرحمن علي، وتعمل هذه الرؤى الداخلية المؤطرة برؤية خارجية على بسط الوقائع، وتشريح فعل الشخصيات، وإذا كانت الرؤى قد تجاوزت ما مرسوم لها من وصف محايد لوقائع تشكل كيان الحدث، إلى تحليل الأبعاد النفسية للشخصيات، فإنها توفي عناية في نسج أسلوب سرد خاص في هذه الرواية يستفيد من أسلوبي

السرد الموضوعي والذاتي. وكانت الرواية العالمية قد عرفت، إلى حد ما، هذين الأسلوبين، خاصة في رواية دوستويفسكي، وحول هذا الأمر يقول باختين:

«دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات لقد أوجد صنفاً جديداً بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية، ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي.

إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم، تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية»[27].

يقوم الحدث، المعبر عنه بثلاث رؤى، في رواية «شرقاً في زمن الأحياء» على ثلاثة محاور، يقترن كل محور بشخصية ويقدم من خلال رؤيتها الخاصة، وإليك هذه المحاور:

1 ـ المحور المرتبط بشخصية خوام الجاسم الذي ولد وعاش في قرية السمهرية، ثم أنهى كلية الزراعة، وأقام علاقة حب مع شهلاء، ثم اشترك في الحرب، وخاصة أعماله القتالية لإنقاذ رفيقيه الجريحين في الربيئة، وعودته إلى أهله وزواجه من «منى». ومعظم هذه الوقائع تستحضر من الماضي.

2 ـ المحور المرتبط بشخصية ميزر الهزاع الذي عاش في قرية

---

(27) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، بغداد، ص 11.

السمهرية، وعلاقته التذبذبية مع أخيه، وعلاقته الخاصة مع جنان وزوجها كامل، ثم مشاركته في الحرب، وجرحه وإخلائه إلى المستشفى، ويؤلف هذا المحور جزءاً كبيراً من الرواية.

3 ـ المحور المرتبط بشخصية عبد الرحمن علي، وخاصة طفولته وعلاقته مع وضاح وزاهدة، ومشاركته في الحرب ودخوله المستشفى وزواجه من زاهدة.

تتفجر هذه المحاور في لحظة خاصة، من خلال عدة رؤى إثر هجوم يشنه العدو ويحاصر خلاله إحدى الروابي وفيها الشخصيات الثلاث المذكورة، وتوطىء الرؤية الخارجية لظهور رؤى الشخصيات وخاصة رؤية كل من ميزر الهزاع وعبد الرحمن علي اثر فقدانهما وعيهما، وتبدأ الاستحضارات بالتداخل، فتفقد الأحداث تسلسلها الزمني، وتبدأ بالاندفاع مجتمعة، فلا يستطيع المتلقي ترتيبها إلا على قرائن زمنية مبثوثة داخل النص، وتكشف رؤيتا الشخصيتين المذكورتين خاصة عن ماض بعيد يكون موروث هاتين الشخصيتين.

وتشترك رؤى الشخصيات ببناء الأحداث، خلال زمن قصير نسبياً لا يستغرق سوى بضعة أيام، لكنها أحداث متحررة في زمان متنها، فتمتد لأكثر من ربع قرن.

إن كل محور، ومن ثم كل واقعة تبنى من خلال رؤية شخصيتها أولاً، ومن خلال الرؤى الأخرى، وبهذه الآلية يتشكل نسق الحكاية في رواية «شرقاً في زمن الأحياء» ويشارك المكان، بوصفه عنصراً فنياً مؤثراً في هذه الرواية، في تفجير الوقائع، فهو ربيئة يحاصرها العدو، ويحتلها، ثم يطرد منها، والمكان يؤطر حركة الشخصيات

ولكنه يحرر وعيها في الماضي، فتنسج الحكايات المتداخلة حرة في نظام الزمن، دون أن تخضع للتعاقب أو التوازي.

إن اعتماد رواية «شرقاً في زمن الأحياء» على ثلاث رؤى أساسية، مكنها من بناء حدث تتداخل وقائعه في الزمان، وتتفاعل شخصياته في المكان، وفيها تلمس بشكل جيد الأنظمة الرئيسية التي تعمل في ضوئها الرؤى، بخاصة الرؤى الداخلية، ولهذا اكتسبت الشخصيات أفعالها دون أن تضمر بفعل الرؤية الخارجية، إن الرؤى الداخلية تكشف عن السجال الفكري للشخصيات، كما أنها تقدم الفكرة الجوهرية في الرواية من خلال ذلك السجال. ولعل هذه إحدى ميزات الرواية الحديثة.

وتحتشد رواية «هكذا الرجال» لمكي زبيبة بعدد كبير من الرؤى التي تتبارى فيما بينها لمتابعة حدث الرواية الذي يتكون عن مجمل الوقائع المرتبطة بشخصية العريف عبد الله المحمود، وقد أفلحت هذه الرؤى في تقدم مادة الرواية بصورة جيدة، فضلاً عن أنها نجحت في إيجاد علاقة تداخل وتماسك قوية بين العناصر الفنية، إذ جاء الحدث مروياً من شخصيات عديدة، لها علاقة خاصة بالشخصية الرئيسية في الرواية، ويبتدىء الحدث مروياً من ذروته، أي من لحظة دفن جثمان العريف، فتكون هذه المناسبة لحظة لتفجير الرؤى التي تظل تلتف حول الشخصية المذكورة، فتقدم الرؤية الأولى استهلالاً تفصيلياً عن الشخصية لحظة مواراتها الثرى، ثم تلقي أضواء عجلى على بعض الشخصيات التي ستتجسد بصورة رؤى فيما بعد. وسرعان ما تغيب هذه الرؤية بعد أن توطىء لغيرها من الشخصيات، لتفسح السبيل أمام رؤية الأستاذ حمزة الذي يلقي كلمة تأبين مؤثرة في حق الشهيد، وفي أثناء هذا

تظهر شخصية المقاتل سعيد التي تستأثر بالجزء الأكبر في فعل القص. لكنه يكبح رغبته في فتح دواخل شخصية العريف مؤخراً ذلك لوقت آخر، بيد أن الوقائع الفعلية المرتبطة بالعريف تنفجر لحظة اجتماع شمل الرواة، في أثناء عودتهم من المقبرة وهم: صديق الشهيد وهو مجهول الاسم، والأستاذ حمزة، والمقاتل سعيد، وإذا كانت مهمة الراوي الأول تنظيم رؤى الآخرين، فإن الأستاذ حمزة يستغل الماضي البعيد بوساطة حديث مباشر وذاتي فيكشف عن كيفية تعرفه إلى العريف عندما كان معلماً في إحدى القرى، مضيفاً عليه بعداً أسطورياً، فهو جزء من «قلوب الناس ومن القرى التي عرفت وجهه الأسمر، وجبهته المتلألئة كبرياء، وهو ينتقل بينها بملامحه العميقة والمحملة بالحب للوجوه المبتلة بالضوء والعرق»[28]. ويواصل الراوي تعميق هذه السمة مخاطباً الشخصية «لست محتاجاً هوية، لأن كل الجداول والسهول وحتى النجوم تعرفك رجلاً حقيقياً»[29]. ويضيف «أتسمعنا يا عبد الله، وأنت لا تعرف مكاناً يحتضنك، فكل المدن والقرى التي تحل فيها محراب لاقامتك وما زالت تبريكاتك مرتسمة على أرصفة الشوارع، وأنت تتنفس دفئها، ووقتما ترتشف شاياً على ألحان أغنية قديمة، فيها الكلمة العريقة»[30]، وواضح أن هذه الرؤية تقدم الجانب الاجتماعي للشخصية في مرحلة الحرب خاصة وتغيب هذه الرؤية قليلاً، لتتيح لرؤية جديدة تمثل المقاتل «مصعب» بإلقاء الضوء السريع على بعض مراحل حياة الشخصية الرئيسية في الرواية وكل

---

(28) هكذا الرجال، مكي زبيبة، بغداد، 1985، ص 9.

(29) المرجع نفسه، ص 10.

(30) المرجع نفسه، ص 11.

هذا، يهيء لظهور رؤية المقاتل سعيد، الذي يفتتح حديثه قائلاً:

«تحدثت كثيراً عن العريف الذي صار أغنية الجميع، وسأتحدث إلى أن يأتي الفرح ويحول القحط خصوبة؛ وأبارك الدم الذي يعمد الأرض حياة، وبندقية على الكتف، والحلم على الأخرى، نظراتي تنتقل من غيمة إلى غيمة بانتظار المطر الذي سيبعث الربيع مبكراً للبراري»[31].

تكشف الرؤى المتعددة عن الكيفية التي تتمرى فيها الشخصية، فهي مؤشر تتخلله الشخصية، فتتعدد أبعادها ودلالاتها، وتتباين وجوهها، فضلاً عن أنها تعكس الشخصية، وتدور حولها، وتستكمل شروط بنائها، وخاصة ملامحها الخارجية، وفعلها القتالي، وسيماءها الفكرية. وثمة إلى جانب هذه الوظيفة، فقد نهضت الرؤى في رواية «هكذا الرجال» بمهمة تكوين الحدث الذي هو في الوقت نفسه فعل الشخصية المتعددة الوجوه وفي مقدمته قتالها الملحمي ضد الأعداء. وقد جاء الحدث منتظماً على وفق نسق خاص، تتنازع تقديمه الرؤى، وتقوم بكسر وهم تعاقبه، فتنثر وقائعه نثراً، وتنسجه حول بؤر دالة. ولهذا ظهر التباين واضحاً بين زمن السرد وزمن الحدث، أو المتن الحكائي في الرواية. فزمن السرد قصير جداً لا يتجاوز اللقاء الذي تم بين الرواة أثر دفن جثة عبد الله المحمود، أما زمن الحدث فيمتد طويلاً، بل هو الشخصية في تاريخها وكفاحها وفعلها البطولي، واستشهادها الذي انطوى على بعد رمزي ذي دلالة خاصة، ولعل هذه الرواية تعد نموذجاً ناجحاً للرواية المختلفة، إذ ان حكاية عبد الله تمزق قيود حكاية الرواة، وتفرض حضورها، وكأن

(31) المرجع نفسه، ص 38.

الرواة يمتلكون الخيار الكامل بتقديمها، دون أن يدركوا أن الشخصية بقوتها وتدفقها إنما هي المهيمنة في مسار السرد منذ السطور الأولى في الرواية.

* * *

يكشف الاستقراء الشامل لآلية عمل الرؤى في نسيج المادة الحكائية وما يرتبط بها من شخصيات وزمان ومكان في رواية الحرب في العراق. إن النظم العامة لهذه الآلية غير موحدة، فالرؤى تعرض العناصر الفنية الأساسية من جهة وهي من جهة أخرى تقوم بتخليقها، ولعل الرؤى الفردية التي ما زالت تمتلك سطوة في الطرائق السردية المتبعة في رواية الحرب، ما زالت تحد من تنوع الأبنية، ومن ظهور الأبنية الجديدة التي تعتمد على التجريب. ومقابل هذا، فإن بعض الروايات التي كانت نصوصها حقلاً لتعدد الرؤى منحت هذه الروايات - إلى حد ما - تميزاً على غيرها من روايات الحرب في مجال اقترابها إلى أبنية جديدة وأساليب سردية جديدة مما يؤشر حقيقة مهمة وهي أن تعدد الرؤى المقرون برؤية شاملة وعميقة وتنطوي على وعي أصيل وقادرة أن تسبر واقع الحرب بدون خوف ان هذا التعدد يفتح الآفاق أمام التجارب الجديدة ويبدد الاخفاقات التي كرستها النصوص الكثيرة لرواية الحرب في مجال البناء وأساليب السرد.

من أجل نظرية معرفة لتحليل الخطاب الروائي العربي

«يهدف هذا البحث إلى تقديم عرض موسع للمشروع الإبستمولوجي الذي طرحهُ الناقد سعيد يقطين في كتابيه اللذين صدرا حديثاً وهما: تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح النص الروائي، الأول معني بمستوى تركيب الخطاب، والثاني معني بوظائف النص، وسيعقب العرض تقديم رؤية نقدية للمشروع التحليلي بمستوييه المذكورين، وذلك لبلورة نظرية معرفة لتحليل الخطاب الروائي العربي».

صدر للناقد سعيد يقطين، كتابان في وقت واحد، وهما: «تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير»[1] و «انفتاح النص الروائي: النص ـ السياق»[2]. وكان قد صدر له من قبل كتاب «القراءة والتجربة» والكتابان المذكوران معنيان بسردية الخطاب الروائي، وطرائق

(1) تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي 1989.

(2) انفتاح النص الروائي: النص ـ السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1989.

تحليله، فالأول يحدد سبل الاقتراب إلى المستوى التركيبي للخطاب الروائي، والثاني يحدد سبل الاقتراب إلى المستوى الدلالي، وكلاهما معاً يتضافران لتقديم رؤية نقدية، تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة، بفرعيها، أو تياريها الرئيسيين وهما: السردية اللسانية التي تعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي، والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي أو القصة المتخيلة، هذا التيار استفاد كثيراً من البحث اللساني الحديث والمعاصر، ويمثله رولان بارت، وتودروف، وجيرار جنيت ومن يشتغل على نحو مشابه لهم. والتيار الآخر هو: السردية السيميائية ويعنى هذا التيار بسردية الخطاب، من خلال عنايته بدلالاته، قاصداً الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به، ومتجاوزاً المستوى اللساني المباشر. ويهدف هذا التيار إلى تقديم قواعد وظائفية للسرد. ومن أبرز أقطاب هذا الاتجاه، فلاديمير بروب، وكلود بريمون، وغريماس. وعلى الرغم من عناية كل تيار بمستوى محدد من مستويات الخطاب السردي، إلا أنّ كليهما يجهدان من أجل تقديم مقاربة معرفية للخطاب في مستوياته التركيبية والدلالية، تاركين أمر التأويل إلى القراءة الذاتية للنص الأدبي، حيث تتشابك المعرفة بالأيديولوجيا، وتتداخلان تبعاً لنزوع المتلقي المؤول، على هذا الموروث الخصب للسرديات، بجهودها الروسية والفرنسية والأنجلو ـ ساكسونية، ينهض الجذر النظري لكتابيّ سعيد يقطين الأخيرين. ولا يقفان عند حدود العرض، رغم أنّ ذلك من أبرز ما يتصفان به، لكنهما يساجلان آراء ذلك الموروث، ويجادلان طروحاته، ويطرحان تصوراً مغايراً بعض الأحيان، آخذين في الاعتبار أن الكليات النظرية لعلم السرد أو السرديات (Narratology) متقاربة، كون خصائص الخطاب السردي الإنساني، بصورة عامة متقاربة مع احتفاظ النتاج

السردي القومي ببعض خصائصه الذاتية، التي لا تتعارض وتلك الخصائص العامة. ان تنوع الآثار الحكائية بما فيها من ملاحم وأجناس قصصية أخرى، ينهض على مستوى وظائف العناصر الفنية، لا على الاختلاف في تلك العناصر. وهذا يستدعي في الدراسة والتحليل، الاختلاف على مستوى سمات العناصر، لا العناصر المكونة ذاتها، ومن هنا، يبدو الجهد في الدرس السردي الحديث متقارباً في اتجاهاته، وبخاصة على مستوى بناء الخطاب، مختلفاً في أهدافه وبخاصة على مستوى الدلالة والتأويل. بيد أن ما يميزه، استناده إلى منظومة معرفية دقيقة تواضع عليها معظم المعنيّين بالسرديات، وإن جرى بينهم في بعض الأحيان، خلاف في دلالة بعض المفاهيم.

في ضوء هذا المهاد، ننوي مراجعة كتابيّ الناقد سعيد يقطين: منطلقين من هدف أساسي، ألا وهو التعريف بالجهد الخصب الذي يقوم به هذا الناقد، وفي الوقت نفسه للنظر في هذا المبحث النقدي الجديد في ثقافتنا المعاصرة. إذ من المعروف أن المشتغلين في حقل السرديات ما زالوا يُعدّون على أصابع اليد الواحدة في الوطن العربي، ولقد أشار المؤلف إلى ذلك بمرارة حينما نص في كتابه الأول قائلاً: «شخصياً لا أعرف واتمنى أن يكون ذلك عن جهل، وليس بناء على واقع - من يشتغل عربياً في هذا الإطار، ويطرح نظير هذه المشاكل والقضايا، ويساهم، إلى هذا الحد أو ذاك، في بلورتها وتطويرها واغنائها من خلال تحليل المتن السردي ص 307». لكنّ نظرة أكثر دقة تكشف عن جُهود مماثلة وإن كانت قليلة، كما أشرنا، في المغرب وتونس ولبنان والعراق ومصر. وشفيع هذه المجموعة المعنية بالسرد، خصب حقل دراستهم وجدته، ونهوضه على ثقافة ذات جذر معرفي، يهدف إلى مقاربة مشكلات الخطاب السردي،

خلال نظرة تعتمد على الوصف والاستقراء والتحليل، وصولاً إلى تحديد ملامح السردية العربية في موروثها الحكائي القديم، ونتاجها الروائي والقصصي الحديث.

تفرض أية مراجعة نقدية لمشروع جاد، البحث في الأصول التي يتصل بها المشروع ان كان ذلك على مستوى عرض جهود المعنيين بالسرديات، أو على مستوى النتائج التي توصل الكتابان إليها. مع التنويه إن شبكة اللسانيات والسرديات معقدة، وغابتها صعبة المسالك، لا يمكن ولوجها دون التسلح بمعرفة جهاز المفاهيم التي تتعامل به، ودون عناية كبرى بما تشتغل عليه، ولهذا يتهمها أعداؤها باللاجدوى والعدمية.

السردية فرع من أصل كبير هو «الشعرية Poetics» والشعرية حسب تودروف في كتابه «الأدب والدلالة» هي: نظرية الأدب، ولقد بلغت الدراسات المعنية بالشعرية مرحلة متقدمة، وتواضعت تلك الدراسات على أن دلالة الشعرية، ليس السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب، بل استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية، أي خصائص الأنواع الأدبية، والنظم التي تكون عليها، ويقرر تودروف أن العمل الأدبي في حد ذاته ليس هو موضوع الشعرية، بل ان موضوعها هو الخطاب النوعي«الشعرية ص23»[3] أي أن موضوعها الخطاب وخصائصه النوعية، فإذا كانت اللغة نظاماً إشارياً، والكلام أبرز وسائلها، فإن الخطاب ينشأ عن الكلام. هو ما ينتخب من مكونات الكلام، على هيئة جمل تتعالق فيما بينها وصولاً لتأسيس وجودها العضوي الذي هو الخطاب، وهكذا تنتظم دائرة

---

(3) الشعرية، تودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال، المغرب.

الخطابات، ويصبح البحث عن نظام يحدد نظمها الداخلية، ضرورة منهجية، لهذه الغاية، أو بسببها ظهرت الشعرية. إنها تثير سؤالاً منطقياً، وهو: ما الأدب؟ ومن أجل أن تضع جواباً استقرائياً لمعضلة السؤال فإنها، ترحل في المسارات التي تسلكها مكونات الخطاب الإبداعي، وتراقب كيفية تضافرها، وآلية عملها الداخلي، ومن ثم تحدد الثوابت والمتغيرات، وصولاً إلى تحديد نظرية أنواع تقوم على شكل العلاقات التي تقوم بين عناصر كل نوع أدبي، ولهذا فإن عملها هو التجريب، ويذهب تودروف إلى تأكيد هذه الخاصية قائلاً في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة «إنها نظام نظري غُذي وخُصّب بالبحث التجريبي» (الطبعة الإنجليزية ص 79) ولكن هذا لا ينفي عنايتها بالجانب الأدبي، فالخاصية الأدبية هي العلامة الأولى لتمييز الأدب عن المعارف، ولهذا شدد نورثروب فراي على أن عنايتها تتجه، إلى خصائص الكلام الأدبي، وإلى أدبيته («تشريح النقد»[4] الطبعة الإنجليزية ص 98)، بل إنه يضيف إلى ذلك، مؤكداً أهميتها القصوى في الدرس النقدي قائلاً: «لولا الشعرية، فلن يجد الناقد أرضية نقدية يُقيم عليها أحكامه سوى كونه كائناً اجتماعياً ـ تشريح النقد ص 22». أي أنه لا يقيم أحكامه إلا وهي مستمدة من الوقائع المعاشة، لا من نظم العالم المتخيل الذي يؤسسه الخطاب.

عن هذا التأسيس المنهجي الذي أوقد جذوته أرسطو، وأقام بنيانه هردر ولسنج وشليغل ونوفاليس وهلدرلين وكولردج ومالارميه وفاليري، والشكلانيون الروس، وجماعة براغ، وأقطاب البنيوية والنقد الجديد، ووسم تودروف صرحه بسمة المنهجية، ظهرت السردية المعاصرة، ولكن لا بد من التأكيد أن السردية السيميائية قد

---

(4) **Anatomy of Criticism**, Northropfrye, New Jersey, 1973.

برزت إلى الوجود مع ظهور كتاب بروب «مورفولوجية الخرافة»[5] عام 1928. ولم يشر بروب إلى مصطلح السردية، فهذا المصطلح من اجتراح تودروف، لكنه أشار إلى أن مصطلح «مورفولوجيا» يعني دراسة الأشكال وأن أشكال الحكايات تتطلب دراسة القوانين التي تنظمها، على غرار مورفولوجيا التشكلات العضوية للنبات ـ مورفولوجية الخرافة. الطبعة العربية ص 17). وبعد أن يعرض بروب لمشكلة بحثه بدقة، وهو مثل أي باحث جاد، يدرك أنه لا يمكن أن ينهض بحث دون مشكلة تتطلب حلاً، يقوم بطرح منهجه، وخلاصته أنه سيعمل على مقارنة الأبنية الحكائية للخرافات المنتخبة فيما بينها، ولهذا فإنه يعزل في البدء الأجزاء المكونة لها، ثم مقارنتها وفق أجزائها المكونة، وستكون نتيجة هذا العمل وصفاً للخرافات حسب أجزائها المكونة، وللعلاقات فيما بينها، وفيما بينها وبين المجموع ص 33. وغني عن القول، إن هذا المنحى بالتحليل، استفاد من الثورة المنهجية التي قادها الشكلانيون الروس ضد منهجيات التحليل التقليدية، فضلاً عن الكشوفات اللسانية التي قام بها دوسوسير. ومنذ أن عرف عمل بروب هذا، بدأت الدراسات النقدية البنيوية تضعه معياراً ليس للنتائج التي تصل إليها فحسب، بل وقبل ذلك بطرائق الوصف والتحليل التي تعتمد عليها. وفي وقت لاحق جرى اختزال للوظائف التي ثبتها بروب وجرى تطبيق واسع لها، في حقول الحكاية والرواية والقصة القصيرة.

ورافق ذلك تدوين تاريخي لوصف تلك الجهود وتقويمها، وذلك تحت عنوان «شعرية الرواية» أو «شعرية السرد» كما نلمس ذلك

---

(5) مورفولوجية الخرافة، فلاديمير بروب، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986.

واضحاً في المدخل النظري لكتاب سيمور شاتمان: «القصة والخطاب: بنية السرد في الرواية والفيلم» ـ الطبعة الإنكليزية ص 17 ـ 41 وكتاب روبرت شولز: «البنيوية في الأدب»[6] (الطبعة الإنكليزية ص 59 ـ 117) وكتاب جوناثان كلر «الشعرية البنيوية»[7] (الطبعة الإنكليزية ص 189 ـ 230)، فضلاً عن الكتاب الذي حرره تودروف تحت عنوان«النظرية الأدبية الفرنسية اليوم»[8] ويضم مجموعة قيمة من البحوث لجيرار جنيت وبارت وبريمون وفيليب هامون وريفاتير ولوران جيني، ناهيك عن الدراسات السوفياتية عند أوسبنسكي، والأنجلو ـ ساكسونية عند بوث وفردمان وآخرين. ومع صدور العدد الخاص بالسرد من مجلة «اتصالات Communication عام 1966، واحتوائه دراسات من مثل «مدخل للتحليل البنيوي للسرد» لبارت، و «مقولات السرد الأدبي» لتودروف و «حدود السرد» لجنيت، وغير ذلك، أصبح علم السرد يمتلك حدوده ومفاهيمه وهيكله وطرائقه في التحليل، ومن ثم توج علماً معترفاً به بصدور كتاب جيرار جنيت المعروف «خطاب السرد»[9] عام 1972،وفيه توسيع لحدود السردية وتثبيت لمفهوم السرد (الطبعة الإنكليزية ص 25ومابعدها). وهكذا بعد أن نهضت منهجية البحث الحديثة بتحديد مفهوم «الشعرية» بوصفها أصلاً، اتجهت نحو تأصيل «السردية»، وبذا ظهر إلى الوجود علم جديد، قوض، أو هو في سبيله لتقويض، الانطباعات غير المسوغة، والمقاربات غير المنظمة، التي تحاول أن تتكىء بنقل على الخطاب السردي، دون أن تفلح باستكشاف مجاهله، لأنها لا تؤمن أن النقد

---

(6) **Structuralism in Literature,** Scholes, London, 1964.

(7) **Structuralism Poetics,** Culler, London 1975.

(8) **French Literary Theory Today** . ed Todorov, London, 1982.

(9) **Narrative Discourse,** Genette, New York. 1980.

نوع من الحفريات في صلب الخطاب، بل ترى أنه فيض من الأحاسيس التي يبعثها في المتلقي، وبدأت معالم الطرائق التقليدية شبه مغلقة إزاء الكشوفات التي تتوصل إليها السردية المعاصرة، وسنقف أولاً عند الجهود السردية في محاولتها وضع قواعد لأبنية الخطاب السردي، وذلك، من خلال الاقتراب إلى كتاب الناقد سعيد يقطين الأول، أما كتابه الثاني «انفتاح النص الروائي» فسنرجىء الإقتراب إليه إلى حين الانتهاء من الكتاب الأول، مراعين العمل المنهجي في البحث الذي يقف أولاً عند البناء، ثم ننتقل إلى الجانب المغيّب وهو الدلالة.

من هذه الأرضية المنهجية التي وصفنا تضاريسها على عجل يبدأ سعيد يقطين حفرياته الخاصة في كتاب «تحليل الخطاب الروائي» متجهاً إلى الخطاب الروائي العربي المعاصر. وقبل الاقتراب إلى بنية هذا الكتاب ومحتواه، ومواجهة بعض طروحاته تفصيلاً، لا بد من القول، إن هذا الكتاب، لا يقف عند حدود تقديم رؤية نقدية، وطريقة تحليل لموضوعه، بل هو يهدف إلى غاية أكبر، إنه يطمح لتحديد طريقة لتحليل الخطاب الروائي، أي إنتاج نوع من المعرفة المنهجية التي ترقى إلى مستوى بلورة نموذج نقدي، يمتلك شرعية إنتاج نماذج أخرى على غراره، ولهذا فهو يعنى بتوضيح القضايا الإجرائية، ويعنى قبل ذلك بعرض الآراء ومقابلتها وصولاً لتثبيت رأي خاص، فلا غرابة أن يستأثر الجانب النظري بالجزء الأكبر من متن الكتاب. ويتضاءل إزاء ذلك الجانب التحليلي. ولكن هذا التقسيم الذي يلمس في الظاهر، لا يغيّب حقيقة أساسية وهي أن التحليل، إنما ينهض على استفاضة ضرورية لتوضيح آلية التحليل ذاته. وعليه فإن النتائج المتماسكة تحتاج دائماً إلى أرضية صلبة ومتماسكة، وتحتاج إلى مقدمات منهجية تسوغ ظهورها وسيكون هذا الأمر مستأثراً بعنايتنا

ونحن نقترب إلى متن هذا الكتاب.

يقرر سعيد يقطين في التقديم الوجيزلكتابه، أن موضوع كتبه ليس تحليل الرواية، بل الخطاب الروائي، الذي يعرفه بأنه الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، ولهذا فهو غير مهتم بالمتن الحكائي، بل مكونات الخطاب وهي عنده الزمن، الصيغة، والرؤية السردية. ويستأنف مؤكداً، إنها المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين: الراوي والمروي له. وهذا يدل أن الناقد يعنى هنا بمستوى بناء الخطاب، وسيعود في كتابه الآخر، «انفتاح النص الروائي» للعناية بالمستوى الدلالي للخطاب. ولهذا، فإنه يبحث ويتقصى في البنيات المشتركة للخطاب الذي انتخبه وهو رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، ومن ثم ينتقل لتعميم النموذج الذي يتوصل إليه على خطابات روائية أربعة هي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، لأميل حبيبي، وأنت منذ اليوم، لتيسير سبول، والزمن الموحش، لحيدر حيدر، وعودة الطائر إلى البحر، لحليم بركات.

ويُصدر كتابه، من أجل توضيح ما يهدف الوصول إليه، بمدخل إلى تحليل الخطاب الروائي، يدرس فيه مفصلاً: الخطاب، تحليل الخطاب الروائي، وتحليل الخطاب الروائي العربي حيث يقدم تصوره الخاص، بعد أن يعرض الآراء، ويفصل في جذورها، ويؤكد أن المحاولات التي جعلت من الخطاب موضوعاً لها، بنيت على أرضية اللسانيات، وجعلت النموذج اللغوي معياراً لها، فهاريس على سبيل المثال، بوصفه توزيعياً، يسعى إلى تحليل الخطاب، بالتصورات والأدوات التي يستعين بها لتحليل الجملة اللغوية. ورغم محاولته الخروج من قيد النموذج اللغوي إلا أنه بوصفه لسانياً، ظلّ أسير التصور اللغوي المباشر للخطاب، فهو يجعل بناء الجملة معياراً

له في تعريفه للخطاب الأدبي، عندما يقول، بأن الخطاب: ملفوظ طويل، أو هو متوالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية ويشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض. أما «بنفست» فيفرق بوصفه لسانياً هو الآخر، بين اللسان بوصفه علامة وبين تجلي اللسان في عملية التواصل، وينتقل إلى تحديد ثنائية سيكون لها شأن في البحث اللساني، ألا وهي: التلفظ والملفوظ، ويعني الأول عنده الفعل الذاتي في استعمال اللغة، وهو فعل لازم في انتاج أيما نص، ويعني الثاني الموضوع اللغوي المنجز الذي يستقل عن التلفظ الذي أنجزه، ونرى أن هذا التفريق هو ما سيتطور لاحقاً عند السرديين إلى الخطاب والحكاية.

وفي مطلع السبعينات يحدد «فرنسوا راستيه» في بحثه «من أجل تحليل الخطاب» ثلاث استراتيجيات أساسية هي: ضرورة اختزال الخطاب إلى موضوع للسانيات وعدّه تقاطعاً خطياً من الجمل، وربطه بالكلام. وأخيراً وضع علم يعنى به، يكون موازياً للسانيات، شرط أن يكون موضوعه الفعلي واحداً، وموضوعه المعرفي مختلفاً، ويبدأ منذ الآن نوع من التعارض البسيط بين اللسان والخطاب، وبعد هذه المرحلة يعنى بالخطاب باحثون متخصصون مثل «مينيكو» و «جان كارون» و «موشلر» فضلاً عن «فان ديك» و «هاليداي» في السبعينات. وجميع الجهود المكرسة لمعاينة الخطاب تفضي إلى وجود حقيقتين هما: تعدد دلالات الخطاب بحسب تعدد اتجاهات تحليله وإزاء تلك الحقيقة، وهذه الثانية، تبرز الحاجة الماسة لتحديد فهم خاص للخطاب، وهذا ما يقوم به، سعيد يقطين، فيما بعد، كما سنرى.

في مجال تحليل الخطاب الروائي، وهي مرحلة تلي تعريفه، ستظهر خلافات حول تقسيمات الخطاب، فالشكلانيون الروس،

ميزوا بين المبنى الحكائي، والمتن الحكائي، وإذا نظرنا نظرة معاصرة إلى هذا التقسيم الثقافي، نرى أن الأول ما هو إلا الخطاب بحسب تعريف تودروف، وإن الثاني هو القصة، بتعريفه أيضاً. وهكذا فقد عدّ تودروف الخطاب والقصة مظهرين لازمين لكل حكي. فالقصة عنده أحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، أما الخطاب فيظهر من خلال الراوي الذي يقدم القصة، وثمة سلسلة متصلة تمتد خلالها القصة وهم الرواة، ابتداء من الكاتب، فالراوي الضمني، ثم الراوي الذي يقدم الخطاب الذي تترشح عنه الحكاية (القصة) ولا يعنى تودروف إلا بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة. إنه، مهتم بالتحديد بالرؤية ويقول: إن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا ـ الشعرية ص 51 ـ ويجاري جنيت تودروف في تقسيمه المذكور ولكنه يميز بين الحكي والخطاب. ولكن تودروف سرعان ما يقوم، عندما يعيد طباعة كتابه «الشعرية» من جديد، بإيجاد مستويات ثلاثة لدراسة النص الأدبي، وهي المستوى الدلالي، والمستوى اللفظي ويتضمن الصيغة والزمن والرؤية والصوت، والمستوى التركيبي ويتضمن البنى الأساسية للنص. ولكن التميز الثنائي هو المهيمن كما نجد ذلك في دراسات ديفيد لودج وويدسن ومن قبلهما فورستر، وشولز وكيلوغ.

ويبدو واضحاً ان التقسيم الثنائي يرجع إلى التحديد الذي أوجده الشكلانيون الروس. أما التقسيم الثلاثي، كما يلمس عند كينان وفاولر وليتش وشورت، فإنه يذهب إلى وجود ثلاثة مكونات للخطاب هي:

القصة والنص والسرد، ويفيد التفصيل في العرض المذكور لتسليط الضوء على مواطن اختلاف سعيد يقطين واتفاقه مع أصحاب تلك التقسيمات، فهو لا يستجيب بصورة تامة لطروحاتها، بل يساجلها ويحاورها، ويأخذ ما يراه مفيداً له في عمله التحليلي، وهو ما سنوضحه حالاً.

يبدي سعيد يقطين تحفظه على بعض التقسيمات، لا لكونها ثنائية أو ثلاثية، بل لفعاليتها الإجرائية الإبستمولوجية، ويتبنى من ناحية أولى تمييز تودروف وجنيت الثنائي للحكي إلى قصة وخطاب عندما ينهض بمهمة تحليل المستوى النحوي للخطاب، ويضيف، من ناحية ثانية، مفهوم النص،وذلك عندما ينتقل إلى المستوى الدلالي الذي لا يعنى به تقسيم تودروف وجنيت كثيراً. وقد يبدو، من ناحية شكلية، تقسيمه إقراراً بالتقسيم الثلاثي عند كينان وفاولر وليتش، لكنه يختلف عنه، من المنظور، وإن كان الهدف متقارباً ألا وهو الانتقال من مستوى التركيب إلى مستوى الدلالة. ولهذا، فهو يرى أن مكونات الخطاب هي: الزمن، الصيغة، والرؤية والصوت ولهذا فهو غير مهتم بالقصة كما هو شأن الباحثين المعنيين بالسرديات. فموضوعه الخطاب. ولكن هذا الإنجاز الذي يوليه المؤلف عنايته، ما هو إلا جزء من مشروعه في توسيع السرديات، فعنده أن الحكي بصورة عامة يتكون من ثلاثة عناصر هي: القصة ويربطها بالمستوى االصرفي للتحليل، والخطاب ويربطه بالمستوى النحوي للتحليل، والنص ويربطه بالمستوى الدلالي للتحليل. وهكذا، فإنه بإدخاله عنصر النص كمفهوم مختلف عن الخطاب، وكمكون من مكونات الحكي، يكون فعلاً قد وسع دائرة عمل السرديات، مشيراً إلى ما أفاده من جنيت وتودروف وزيما، فجنيت يتحدث عن النص، والمتعاليات النصية، وزيما يسعى لإقامة سوسيولوجيا للنص الأدبي، ولكل هذا

قد استغرق منه العمل على توضيح هذا الهدف، وبناء هذا التصميم، وقتاً، وهو ما قام بتخصيص كتابين، يبحثان عن المستوى النحوي والمستوى الدلالي.

«ما الزمن؟» يتساءل القديس أوغسطين في «الاعترافات» فيجيب بما هو أكثر غموضاً من دلالة السؤال ذاته؛ «عندما لا يطرح عليّ أحد هذا السؤال، فإني أعرف. وعندما يطرح عليّ فإني آنذاك لا أعرف شيئاً». ولإشكالية الزمن في الخطاب الروائي، لا مشكلته فحسب، يخصص سعيد يقطين الفصل الأول من كتابه «تحليل الخطاب الروائي» ويمهد لمواجهة تلك الإشكالية التي تستعصي على الحل بجهد فردي. ببيان علاقة اللسانيات بالزمن، كان النحو التقليدي يتوقف إزاء ثلاثة مستويات للزمن هي: الماضي والحاضر والمستقبل، وقد تعالى هذا التقسيم الكلي إلى نوع من الميتافيزيقيا في علم النحو، ولعلّ أول من حاول تقويض تلك الميتافيزيقيا هو «لاينس» في كتابه «اللسانيات العامة» فقد قرر أن الزمن لا يوجد في كل اللغات، وان تلك التقابلات الثلاثة ليست زمنية محضة، وإنما الاعتقاد بها سببه الاعتقاد الخاطىء بالتقسيم الطبيعي للزمن الواقعي الذي أسقط على اللغة ويحاول «لاينس» أن يربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ، وبذا ينتفي الماضي والمستقبل، فكل شيء مقترن بحاضر التلفظ، وعنه تتفرع دلالات الزمن الأخرى.

أما «بنفست» في كتابه «قضايا اللسانيات العامة» فيميز المفاهيم الآتية للزمن وهي عنده: الزمن الفيزيائي «الطبيعي» للعالم، وهو زمن خطي غير متناه، وله مطابقته عند الإنسان، يقيسه كل

فرد حسب أحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، والزمن الحدثي وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع، وهذان الزمنان كما يتضح مزدوجان ذاتياً وموضوعياً، وهنالك نوع آخر، هو ما يهمنا في اللغة هو «الزمن اللساني» وهو زمن مرتبط بالكلام، ووظيفته خطابية، ومركز هذا الزمان متزن بالكلام، ومنبعه هو الحاضر، فالحاضر اللساني هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، ومنه يمكن أن نلمس حدثاً غير معاصر للخطاب، وهذا تستدعيه الذاكرة ولحظة يكون الحدث غير متحقق الحضور فيها، لكنه سيكون متحققاً فيما يأتي من الزمن. أي أن هنالك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام، ونجد صورتهما في الخطاب والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور، والحكي بمستوى الانقضاء، ويغني هذا الجهد، ويقرهُ كل من دكرو وتودروف في «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»[10] (الطبعة الإنجليزية ص 304 ـ 322) وهكذا يمكن القول ان مفهوم «بنفست» للزمن هو الذي استأثر بعناية السرديين، بيد أن ثمة مستوى آخر من الاستئثار به أيضاً نجده عند كتاب الرواية الجديدة، فقد كان الروائيون من قبل يطابقون بين الزمن اللغوي والزمن الواقعي، تأثراً بالنحو التقليدي، وقد ناهض الروائيون الجدد ذلك المفهوم حينما وظفوا الزمن توظيفاً يشابه وجوده في الخطاب الذي أشرنا إليه في الدرس اللساني للزمن. ويلمس ذلك في روايات روب غرييه وميشيل بوتور وجان ريكاردو، ومن هنا، فإن الأخير، وهو من أقطاب الرواية الجديدة، وأبرز من

Encyclopeadie Dictionary of Sciences of Language, Ductrot (10) and Todorov London. 1979.

حدد نظمها وقواعدها، يميز بين زمن السرد وزمن القصة ويضبطهما من خلال محورين متوازيين يسجل أحدهما زمن السرد والآخر زمن القصة «قضايا الرواية الحديثة»[11] ص253. أما بوتور في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة، فيميز بين زمن الكاتب وزمن الكتابة وزمن الحكاية ص 94 ـ 106 وبالتحليل الذي استأثرت به الرواية الجديدة، تتخذ مقولة الزمن أبعاداً ودلالات جديدة، سواء في الكتابة الروائية أو في تحليل الخطاب، وهو الحقل الذي يهدف سعيد يقطين إلى استكشاف بعض مجاهله، فبعد أن ميز الشكلانيون الروس بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، كما جاء ذلك في دراسة توماشفسكي المبتكرة «نظرية الأغراض» انظر: «نصوص الشكلانيين الروس»[12](ص 175)، جاء تودروف على غرارهم بتقسيمه المعروف: الخطاب والقصة، فزمن الخطاب خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد ـ ينظر مقولات السرد الأدبي، ص 42 مجلة آفاق المغربية عدد 8، 9/ 1988.

إن الخطاب لا تتوفر له سوى إمكانية تقديم زمن متسلسل واحد، أما القصة فإنها تنطوي على قدرة على تقديم مستويات زمنية متعددة، وتتوالى تحليلات بويون وكيون وصولاً إلى جنيت في أطروحته «خطاب السرد» إذ يلاحظ مستويين هما زمن الشيء المحكي، وزمن الحكي، أي زمن المدلول وزمن الدال، ويضبط

---

(11) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صالح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق 1977.

(12) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، المؤسسة العربية، بيروت: 1982.

العلاقة بينهما بثلاث علاقات هي الترتيب والديمومة والتواتر، وهو ما شكل معظم كتابه المذكور ـ الطبعة الإنجليزية ص 33 ـ 161. وبعد ذلك يقدم سعيد يقطين تصوره لاشكالية الزمن في اللغة العربية ملاحظاً أن التقسيم الذي أشرنا إليه في النحو التقليدي ما زال مهيمناً وليس أمامه سوى جهود تحديثية عند ابراهيم السامرائي وتمام حسان، إذ يرى الأخير أن الزمن الصرفي للغة هو الذي يظهر من خلال الصيغة، أما الزمن النحوي فيتجلى من خلال السياق، وبهذا فالصيغ متماثلة، والذي يحدد مستوياتها الزمنية هو السياق، ومن خلاصة آراء حسان، وجهود جنيت في تحليل الخطاب، يبلور تصوراً خاصاً للزمن في رواية «الزيني بركات» للغيطاني، متوفراً أولاً على تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى شمولي، ثم دارساً من ناحية ثانية، زمن الخطاب من تحليله إلى عشر وحدات، مقارناً بين زمن الخطاب المدروس، وزمن الخطاب التاريخي الموجود في نص تاريخي هو «بدائع الزهور» لابن أياس، وهكذا يحدد ثلاثة أقسام لدراسته هي : **زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص** يظهر الأول في المادة الحكائية، والثاني يتجلى من خلال أعطاء خاصية زمانية لزمن القصة نفسه، ودور المؤلف في إعطاء خاصية خطابية للزمن، والثالث يقترن بزمن قراءة النص، أي بانتاج النص في محيط اجتماعي ـ لساني محدد، وهذا يقوده إلى تمييز مهم وهو أن زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي وفي تطبيقه لتصوره المذكور على رواية الزيني بركات، يتوصل إلى أن زمن القصة فيها من خلال المادة الحكائية ينحصر بين الأعوام 912 ـ 923 هـ وهذا الزمن صرفي متسلسل،أما زمن الخطاب في الرواية فيبتدىء من عام 922 رجوعاً إلى عام 912 ثم يقدم بعد ذلك إلى عام

923هـ. أما زمن النص، فهو زمن كتابته مذيلة في نهاية الخطاب نفسه 1970 ـ 1917م. وإثـر تحليـل مفصـل للزيني من خـلال دراسـة التمفصلات الكبرى للخطاب، والتمفصلات الصغرى، يتوصل إلى خصوصية الـزمن في هذه الـرواية وهي التـرابط والتضمين والترابط التضميني على مستوى المادة الحكـائية والبطء والسـرعة والتسـريع على مستوى العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وبعد أن ينمذج ذلك المثال، يقوم بتعميمه على الروايات التي اختارها ميداناً ثـانياً لتحليله، بعد الميدان الأول وهو رواية الزيني بركـات، مستنتجاً أن زمن الخطاب لا يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه، إن معظم الروايات المدروسة تبتدىء باستباق زمني ثم تتحقق الدائرة الزمنية بعد ذلك، فضلاً عن هيمنة الماضي. والمفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة مما يؤلف شبكة معقدة من المستويات الزمنية.

لصيغ الخطاب السردي، يعقد سعيد يقطين فصـلاً، هادفـاً إلى التوصل إلى نموذج أو «طايبولوجيـا» للصيغ. ومثلمـا يفعل دائمـاً، يمهـد لما يبغي الـوصول إليـه، بمهـاد نـظري، يتعقب فيـه جهـود البـاحثين في صيغ الخطاب ابتداء من هنري جيمس في «المقدمات» التي كان يصدر بها رواياته، وكان يدعو فيها لكتابـة رواية جـديدة، مغايرة لمـوروث الروايـة الإنجليزيـة في القرن التـاسع عشـر. وقد أثمرت جهود جيمس في التمييز بين الراوي العليم والراوي محدود العلم الذي يفسح المجال للشخصيات بأن تبوح بمـا تنطوي عليـه دون وسيط يترقب أفعالها وأفكارها وأحاسيسها بأن أسست للانتقالة الكبرى في الرواية الحديثة على يد جويس وبروست وفرجينيا وولف وفوكنر، ولو نظرنا، نظرة معاصرة إلى كشوفات هنـري جيمس التي يفصلنـا عن بعضها الآن قـرن من الزمـان لوجـدنـا أنهـا في صلب

السرديات، فقد حاول اقصاء الراوي العليم الذي تسلل إلى الرواية من التاريخ والملحمة، ودعا لاحلال رواة ذاتيين مشاركين في صلب العالم المتخلق، وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى وجود ثلاث حلقات أساسية مترابطة هي: المؤلف والمؤلف الضمني والسارد «فإن الرواية التقليدية كانت ترى فيهم جميعاً واحداً هو المؤلف العليم الذي وان كان يتماهى في الحلقات الأخرى، لكنه يفرض هيمنته، أما دعوة جيمس فإنها تهدف إلى تصفية خصائص المؤلف عند مرورها خلال الحلقات التي تليها، وبعبارة أكثر دقة كان جيمس يريد أن يسود العرض والتمثيل بدل القص الإخباري، رؤية الشخصيات متفاعلة من خلال مشاهد روائية، بدل انتظار أخبارها من رواية طاغية يحجب ما يشاء ويقدم ما يشاء دون أن يسوغ أفعاله. وسنرى فيما بعد أن رواية تيار الوعي تتجه إلى هذا المنحى، وكذلك الرواية الفرنسية الجديدة. وسيتطور هذا الجهد لاحقاً على يد لوبوك في «صنعة الرواية»[13]. بيد أن اللسانيات التي تعنى بالجملة وتقوم بتعميمها بوصفها نموذجاً معيارياً ترى أن الخطاب جملة كبرى، فمكوناته هي مكونات الجملة، وهي «الزمن Tepms والجهة Aspect والصيغة Mode» وحقيقة الأمر أن معيارية النموذج اللغوي هيمنت على تحليلات السرد بصورة كبيرة، فها هو بارت في أشهر بحوثه في السرديات: «التحليل البنيوي للسرد» يقرر أن السرد جملة كبيرة، وفيه مظاهر الجملة ذاتها وهي الأزمنة، والمظاهر، والصيغ، والضمائر، وهذه المقولات توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد - مجلة آفاق ص 9 - . ولعلّ مقالة تودروف «مقولات السرد الأدبي»

---

(13) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981

ـ آفاق ص 30 ـ تعد أول جهد منظم ذي خاصية منهجية للربط بين صيغ السرد والجهات التي تتخذهاوالمستويات الزمنية التي يكون عليها. وواضح أن الجهة عنده تقابل الرؤية (Vision)، فهي تتحدد بالطريقة التي من خلالها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، أما الصيغة فتتحدد بالطريقة التي يعرض بها القصة للمتلقي، هكذا فإن الصيغ تتمثل من خلال العرض والسرد، وهاتان الصيغتان هما اللتان أشار إليهما أرسطو في التمييز بين الملحمة والدراما، عندما قال بأن الأولى تقدم مادتها سرداً، والثانية عرضاً، وتتحدد المسافة بين الراوي والمادة الحكائية المروية بعداً أو اقتراباً من خلال تينك الصيغتين، ففي السرد يكون الراوي ملاصقاً للمادة التي يحكيها، وفي العرض ينفصل مبتعداً عنها نسبياً. ولعلّ هذا الأمر هو في صلب نظرية الأنواع ان كانت تلك النظرية محاكاة أو خلقاً أو تعبيراً أو انعكاساً. وعن هذا الحقل الخصب الذي حرثه أرسطو في كتاب «فن الشعر»[14] ص 10 تأسس علم واسع في التعريف بين الأجناس الأدبية، واهتم به، اهتماماً بارزاً تودروف وجنيت، أما بوث فإنه يميز بين السرد (Telling) والعرض (Showing)، ومع ملاحظة جوهرية هي أن ثمة اختلافاً بيناً بين دلالة السرد في الثقافة الأنجلو ـ ساكسونية ودلالته في الثقافة الفرنسية، فالسرد عند أولئك يعني الأخبار، وعند هؤلاء يعني النسج. إن الحكاية، فيما يبدو لي، تنفصل عند أولئك عن راويها، أما عند هؤلاء فإنها تتكون من خلاله وتترشح عن الخطاب الذي ينسجه.

---

(14)فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

يفصل جنيت مستفيضاً موضوع «الصيغة» في كتابه «خطاب السرد» ص 161 ـ 210 متواصلاً إلى تثبيت ثلاثة أنواع من الخطابات هي: الخطاب المسرود، وخطاب الأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول المباشر. هذه الجهود تنصب في الدراسة الشعرية (Poetics) للصيغ، أما الدراسة السيميوطيقية فتمثلها دراسة دكرو للصيغة في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (ص 304) وغريماس ومينكينو،ويلاحظ يقطين أن الآراء التي تندرج تحت «الشعرية» تميز بين المحاكاة والتمثيل أو بين العرض والسرد عند الأنجلو ـ ساكسونيين. ويقرر أن جذر ذلك النزوع فلسفي، يرجع إلى ما قرره أرسطو من كون الفنون والآداب أنواعاً من المحاكاة. ولهذا فإنه يقوم بإلغاء المنحى الفلسفي الكامن في فهم المحاكاة، ويركز اهتمامه بالمنحى الجمالي لتحديد صيغ السرد، مستفيداً من جهود بوث وجنيت وتودروف وإن كان يختلف جزئياً عن جهود بعضهما، ولندعه يبين هدفه، فها هو يقول: في تحديد للصيغة أجدني أنطلق من تحديد تودروف الذي يرى أن الصيغة هي الطريقة التي يقدم بواسطتها الراوي لنا القصة، ولا أشاطر جنيت ما يدخله إلى هذا المفهوم من مسافة ومنظور، فالمنظور أو التبئير أدخل بالصوت للعلاقة الوطيدة بينهما، ففيما أسميه بالرؤية أحاول الإجابة عن السؤال «من أين يتكلم المتكلم؟» وفي الصوت أجيب عن السؤال «من يتكلم هنا؟». ورغم تضافرهما في الخطاب، إلا أن الفصل بينهما في البحث ضرورة لا بد منها. ويضيف يقطين: وأرى عكس تودروف أيضاً، علينا أن نأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيراً بالرؤية والصوت لسبب بسيط يكمن في أننا في الصيغة نراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليتأتى لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤية

والصوت، وهذا يفسر لنا السبب الذي من أجله بنى يقطين كتابه هذا لدراسة الزمن والصيغة والرؤية على التوالي. وبعد هذه التوطئة المفصلة يميز صيغاً تقدم بها المادة الحكائية وهي عنده: السرد، العرض وصيغه هي: صيغة الخطاب المسرود، صيغة المسرود الذاتي، صيغة الخطاب المعروض، صيغة المعروض غير المباشر، صيغة المعروض الذاتي، صيغة المنقول المباشر، صيغة المنقول غير المباشر، ويقوم بعد ذلك باختزال بعض الصيغ، ملاحظاً أنه لا يمكن لأي خطاب حكائي الاحتفاظ بخاصية صيغية محددة، تفصله عن الخطابات الأخرى، فثمة تداخل في الصيغ وثمة هيمنة لصيغة دون أخرى، وينتقل إلى رواية الزيني بركات لتقصي صيغها، طبقاً لما توصل إليه، مؤكداً إن خطابها ينطوي على صيغ متعددة وهو ما يلمسه أيضاً في الروايات التي يعمم نتائج بحثه عليها. مؤكداً أن تعدد الصيغ طابع مشترك بين الخطابات التي درسها، ولكن كل خطاب تتمظهر فيه الصيغ على نحو خاص، ويلاحظ أنه ليس مهماً تقديم القصة سواء كانت مستقاة من التاريخ أو الواقع أو التخييل، بل المهم هو كيف تقدم مادة تلك القصة؟

على مستوى مكونات الخطاب الروائي، يكون سعيد يقطين قد شيد إلى الآن، صرح مكونين، هما الزمن والصيغة، ولم يبق غير الرؤية السردية، وبذلك تكتمل لديه الأقانيم الثلاثة للخطاب السردي الروائي. وهو يفصّلهُ في الفصل الثالث، مفهوماً ومهاداً ومكوناً فاعلاً من مكونات الخطاب.

ما العلاقة التي تربط الراوي بالخطاب المروي؟ بل وما عناصر الحكي، جواب السؤال الثاني هو أن عناصر الحكي هي الحاكي والمتلقي والمحكي، وجواب الثاني أن العلاقة التي تربط الراوي

بالخطاب، علاقة عليّة سببيّة، فلا وجود لأحدهما بدون الآخر، إنهما يتضافران لخلق حكاية، فما يشد أحدهما إلى الآخر هو ما يروى، وصلب علاقتهما تتمثل بزاوية نظر الراوي لما يروي، أي بالرؤية أو وجهة النظر أو المنظور أو البؤرة، أو التبئير، وهذه مفاهيم متداولة في السرديات المعاصرة، وان تباينت بعض الشيء دلالاتها، تستعمل للإشارة إلى الرؤية التي بوساطتها يعبر الراوي عن العالم الذي يروم تقديم شخوصه وأحداثه وفضائه، وعلى العلاقة بالمروي له حيث يهدف إلى إبلاغه محتوى رسالته السردي. وتعد وجهة النظر من اكتشاف النقد الأنجلو ساكسوني، وربما هي الاكتشاف الخصب الوحيد في مجال السرديات عندهم. فقد أشار إليها هنري جيمس وأكد على ضرورة إقصاء الراوي العليم أي إقصاء البؤرة المركزية. وتحويل الخطاب الروائي إلى خلية بؤر وذلك عندما دعا إلى ضرورة «مسرحة» الحدث، متحدياً الموروث الأرسطي والروائي التقليدي وذلك ما أشرنا إليه من قبل. وإلى ذلك ذهب لوبوك أيضاً في كتابه التأسيسي «صنعة الرواية» إذ يرى أنه في عرض الوقائع وتمثيلها تقدم الحكاية نفسها دون وسيط، وهو ما يدعوه بـ «العرض» وفي الأخبار يتكفل راو عليم بتقديمها وهو ما يدعوه بالسرد ص 225 ـ 236، ولعلّ نورمان فردمان الذي هضم محاولات سابقيه يعد من أبرز من حول مفهوم الرؤية إلى قضية منهجية، فقد كتب بحثاً قيماً، يعد الآن من كلاسيكيات النقد الإنجليزي ـ أي المكتوب بالانجليزية ـ وهو «وجهة النظر في الرواية: تطور المفهوم النقدي» طرح فيه أربعة أسئلة مهمة وهي:

1 ـ من يتحدث إلى القارىء؟ هل هو الروائي وقد استعان بضمير الغائب أو بضمير المتكلم؟.

2 ـ ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، في دفعها إلى القارىء؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟

3 ـ ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارىء؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

4 ـ ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارىء وأحداث الرواية؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارىء بعيداً عن تلك الأحداث؟

إن هذه الأسئلة التي عدّها فردمان محاور أساسية في قضية الراوي والرؤية فرضت عليه البحث المفصل في الموضوع ـ انظر ـ «نظرية الرواية»[15]، تحرير ستيفك الطبعة الإنجليزية ص118وما بعدها ـ توصل إثرها إلى وجود عدد من الرواة أبرزهم «الراوي العليم ذو الرأي» و «الراوي العليم المحايد»و «أنا بوصفه الراوي الشاهد»و «أنا بوصفه الشخصية الرئيسية»و «الراوي العليم المتعدد الاختبارات»و «الراوي العليم المنتقي»و «الراوي الممسرح»و «الراوي عدسة الكاميرا» . نظرية الرواية ص 119وما بعدها ـ أما واين بوث مؤلف كتاب «بلاغة الرواية» فقد كتب بحثاً بعنوان «المسافة ووجهة النظر: مقالة في التصنيف» ذهب فيها إلى وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية وهم «المؤلف الضمني» و«الرواة غير الممسرحين» و«الرواة الممسرحون» ـ نظرية الرواية ـ ص 91 وما بعدها ـ وكان كل من

---

(15) **Theory of the Novel**, ed. Stevick, London, 1967.

بـروكس ووارن قد أشارا من قبل في كتـابهما «فهم الرواية»[16] هذا الموضوع ولم يفلحا بتقديم مفهوم ناضج للأسئلة التي أثاراها حول رؤى الشخصيات وصيغ السرد ـ فهم الرواية ـ بالإنجليزية ص 604 ـ أما روبرت شولز وروبرت كيلوغ في كتابهما «طبيعة السرد»[17] فقد أشارا إلى رؤية الشخصية ورؤية الراوي، ورؤية المتلقي، وأضـافا رؤية للتمييز بين الراوي والمؤلف ـ طبيعة السرد بالإنجليزية ص 240 ـ أمـا الجهود الفـرنسية فقـد بدأهـا جان بـويون في تحـديد ثـلاثـة مستويات للرؤى هي الرؤية من الخلف والرؤية من الخارج والرؤية المصاحبة، وقـد فصل تـودروف قضية الـرؤى ودورها في الخـطاب الروائي، وأشار إلى أبرز المعنيين بها ـ الشعرية ص 50 ـ 58. لكن لا بـد من الوقـوف عند التـوسيع الذي أضفاه أوسبنسكي في كتـابـه «شعرية التركيب: بناء النص الفني وأنماط الشكل الفني» فقد حدد أربعـة مستـويـات للمنـظور هي: الأيديولوجي والنفسي والتعبيـري والمنظور على مستوى الزمان والمكان، بهذا فقد وسع الـرؤية إلى منظور شامل يستوعب تجليات الخطاب وأنماط الرواة، مما يمكن التـأكيـد أنـه حـاول أن يبلور مستـويين من الـرؤى يتحكمان بالخطاب، مستوى داخلي وآخر خارجي، بل إن الخطاب عنده، حسبما يؤكد دكرو وتودروف في المعجم الموسوعي لعلم اللغة ـ ص 328 «يتكون في ضوء التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية». أما جنيت فإنه يمنهج تحليله لموضوع الرؤية، ويقدم مشروعاً متماسكاً، مقدماً نقداً لوارن وبروكس وبـوث ويطور

---

(16) **Understanding Fiction,** Brooks and Warren U.S. A. 1943.

(17) **The Nature of Narative,** Scholes and Kellogg. U.S.A. 1978.

آراء بـويون وتـودروف، ويستعيض بـ «التبئير» كـل تلك المفـاهيم ويحدد مستوياتها بـ «اللاتبئير والتبئير الداخلي والتبئير الخارجي»، الأول يلمس في السرد التقليدي والثاني يمثل المستويات المتعـددة في انتقـال الرؤية بين خارج الشخصية وداخلها والثـالث لا يمكن التعرف فيه على دواخل الشخصية، ويحاول اجتراح مستويات التبئير (Focalization) المذكورة من روايات السفراء لهنري جيمس ومدام بوفاري لفلوبير وغيرهـا ـ خطاب السـرد بالإنجليـزية ص 189 ومـا بعدها. وإزاء الآراء الكثيرة المتداخلة أو المتـوازية. يحـدد سعيد يقطين تصوره، فهو يضع الرؤية مكـوناً من مكـونات الخـطاب إلى جانب الزمن والصيغة مستفيداً من جنيت ويربط بينها وبين الصوت، ويربط السرد بالتبئير ويتوصل إلى تثبيت شكلين أساسيين لعلاقة بين الراوي والقصة هما: الراوي غير المشارك في القصة ويصطلح عليه «براني الحكي» والراوي المشارك في القصة ويصطلح عليه «جواني الحكي» وبذلك يمكنه رصد العـلاقة بين الـراوي والقصة، ويقـوم بإجراء تجزيء للمستويين المذكورين، بما يجعلهما ملمـوسين في الاقتراب إلى دراسة الخطاب، ويخلص مؤكداً استفادته من جنيت بأنه يعتمد أربع رؤى سردية هي خلاصة تفاعل الرؤيتين المذكورتين وهي:

1 ـ رؤية برانية خارجية: وهي تقابـل عند جنيت التبئير الصفر أو اللاتبئير.

2 ـ رؤية برانية داخلية: وهي تقابل عند جنيت التبئير الخارجي.

3 ـ رؤية جوانية داخلية.

4 ـ رؤية جوانية ذاتية.

والرؤيتان الأخيرتان تقابلان التبئير الداخلي عند جنيت.

وينطلق بعد ذلك في استقصاء مستويات الرؤى كما حددها في رواية الزيني بركات حسب الترسيمة التي حدد في ضوئها الوحدات السردية. فيتوصل كما قرر من قبل في المهاد النظري إلى وجود خطاب الراوي وخطاب الشخصيات. ولعل هذا يذكرنا بما كان قد أشار إليه توماشفسكي حول هيمنة نمطين من السرد هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي ـ نصوص الشكلانيين الروس ص 189. وهكذا تتحدد مستويات الرؤى في الزيني والروايات الأخرى التي تمثل حقلاً ثانوياً للتحليل من أجل تعميم النموذج برؤيتين اثنتين: برانية وجوانية. تتناوبان في تقديم الخطاب الروائي والقصة المترشحة عنه، بيد أن مظاهر الاستخدام المبتكر لتلك المستويات في الخطاب الروائي العربي الجديد، تتمثل بالتداخل الإبداعي المستمر بين المستويين المذكورين، مما يميزه عن الخطاب الروائي التقليدي، إن الخطاب الجديد، كما يخلص إلى ذلك سعيد يقطين يقلب المعادلة الموروثة ويتوجه إلى المتلقي معتماً ومتوتراً، دافعاً إياه إلى التأمل والبحث ومعاودة القراءة، إنه يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة، والقراءة المتأنية وبهذا يتميز عن الخطاب السابق.

من خلال العرض المفصل للمدخل النظري وللفصول الثلاثة المخصصة للزمن والصيغ والرؤى السردية، نكون قد سلطنا الضوء على المستوى الأول من مشروع سعيد يقطين السردي في مستواه النحوي ـ التركيبي، أما مستواه الدلالي، أي تطابق الخطاب النحوي مع النص الدلالي ونهوضه على أرضية سوسيولوجية، والانتقال من مستوى البناء إلى مستوى الوظيفة، فذلك ما سنقوم به في مداخلتنا حول كتابه الآخر «انفتاح النص الروائي: النص والسياق».

استأثر المستوى الدلالي للنص الروائي بعناية الباحثين في السرديات، شأن العناية التي استأثر بها المستوى التركيبي، ونشأت حقول دراسية خصبة تعنى بتحليل المستويات الدلالية للنص الروائي، بل تجاوز الأمر ذلك إلى محاولة تأسيس سوسيولوجيا لفن الرواية. ولعلّ في جهود غولدمان وجوليا كرستيفا وفان ديك وهاليداي، فضلاً عن الكشوفات المتأخرة التي توصل إليها بيرزيما، ما يؤشر هذه الحقيقة، وبذا يمكن القول إن مستويات الدرس الدلالي قد توازت في جهودها مع الدراسات المعنية بالتحليل التركيبي، فهما اتجاهان في علم واحد، هو «السردية» يهدفان إلى تنسيق جهودهما لكشف بنية النص الروائي وتقويم دلالته. يستأنف النظر هنا إذن إلى النص وليس الخطاب، مستعيناً بعدد من التعريفات أبرزها تعريف روجر فاولر الذي ورد في كتابه «اللسانيات والرواية»[18] بمستوييه اللساني بوصفه سلسلة من الجمل المترابطة التي تؤلف شكلاً مستمراً ومتماسكاً يُنتج بنية نصية، والأدبي بوصفة بنية مُدركة وقابلة للوصف (الطبعة الإنجليزية ص 45) وكرستيفا التي تعرفه بأنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي ص 19، وبارت الذي يراه مظهراً مرئياً للأثر الأدبي وبناء من الكلمات التي تنظم بطريقة ما للدلالة على معنى محدد ومتفرد ـ نظرية النص في كتاب (Untying the text) ص 32. وجدير بالذكر أن بارت يجري إضافات لجهود جنيت وتودروف وديك وهاليداي وزيما وغيرهم، ليرسم ملامح الجهود السابقة التي تشكل المهاد النظري لتحليلاته اللاحقة. وإذا

---

(18) Lingustics and the Novel, Roger Fowler, London, 1979.

كان تحليل الخطاب يبدو منغلقاً، كون ذلك التحليل يقف عند حدود دراسة نظم الخطاب من الداخل بوصفه جملة كبرى، فإن النص يتميز بانفتاحه إلى عدد من المستويات الدلالية والتأويلية التي تترشح عن بنيته الكلية. وهذا يدل على مدى أهمية تعويم الدلالة بالقراءة، بمعنى أن القراءة تعد وسيلة لانتاج الدلالة.

ولا يرى يقطين حرجاً من القول إن لجوليا كرستيفا أهمية في عمله، فقد كانت منطلقاً له مذ بدء التفكير بعمله ص 19وكذلك بيير زيما الذي كان محدداً له في منطلقاته النظرية. وبعد زيما مرحلة متقدمة انفصلت عن المرحلة الغولدمانية، وبخاصة جهوده في تنظيم سوسيولوجيا للنص الأدبي مستندة إلى الكشوفات السيميوطيقية. ولنترك ليقطين أمر تخليص جهود زيما الذي يلاحظ أن السرديات الشكلية، وبالأخص تحليلات جيرار جنيت التي تقوم على أساس التحليل التقني للحكي، لا تتيح امكانية إقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الاجتماعية ما دامت تهمل الأساس الدلالي للحكي، وينتهي إلى أنه من الصعوبة نقل مفاهيم السرديات الشكلية في مجال سوسيولوجيا الأدب، مستخلصاً، أن السيميوطيقا هي الي تتيح لنا ذلك، وإن لم ينتقل السيميوطيقيون إلى السوسيولوجيا بعد، وباستفادة «سوسيولوجيا النص الأدبي» من السيميوطيقية عليها أن تحاول أولاً إقامة علاقة نسقية بين المفاهيم السيميوطيقية ذات الأبعاد السوسيولوجية وثانياً تطوير الأبعاد السوسيولسانية والسيميوطيقية لبعض النظريات السوسيولوجية وبالأخص «النظرية النقدية» عند مدرسة فرانكفورت التي كانت عند أعضائها حساسية مهمة تجاه قضايا اللغة عكس البنيوية التكوينية ص 26 ـ 27. ويخلص بعد القاء أضواء كاشفة على كثير من الجهود السابقة إلى تمهيد تعريف النص

بأنه بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية محددة، وهذا يؤدي به إلى التمييز بين الخطاب والنص ومستويات تحليلها ومكوناتهما، فمكونات الخطاب الروائي: هي الزمن والصيغة والرؤية ومجال دراستها السرديات، وقد فصل ذلك في كتابه «تحليل الخطاب الروائي» أما مكونات النص الروائي فهي البناء النصي والتفاعل النصي والبنية السوسيونصية. ومجال دراستها: السوسيو ـ سرديات.

وهكذا يتم الانتقال من مستوى البناء إلى مستوى الدلالة. ولتلك المكونات يعقد فصولاً ثلاثة، يتابع فيها تحليل النص الذي انتخبهُ للتحليل وهو رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، ومعمماً بعض النتائج التي يتوصل لها على نصوص أخرى هي: عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، وأنت منذ اليوم لتيسير سبول، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، لأميل حبيبي، والزمن الموحش لحيدر حيدر وهي النصوص نفسها التي حلل مستوياتها التركيبية من قبل بوصفها خطابات روائية في كتابه «تحليل الخطاب الروائي».

يجري يقطين في الفصول الثلاثة من كتابه تحليلاً موسعاً لمكونات تلك النصوص، متوقفاً أولاً عند تحديد المصطلح وإجراءاته، متقصياً المستويات الأساسية للمكونات التي ينهض عليها النص قيد الدرس. متوصلاً في الفصل الأول إلى أن النص الروائي العربي الجديد يفتتح زمنياً من خلال بنائه على مستوى دلالي معين، يختلف عما عرف في القص التقليدي العربي، إذ هو يخلخل الصورة المعروفة عن بناء النص، ويكسر قوالب البناء

المتعارف عليها، ويبدأ بممارسة حيله السردية مستعيناً بالزمن، مما يؤدي إلى إنتاج دلالته وإلى أن ـ وهذا ما يخلص إليه في الفصل الثاني ـ التفاعل النصي مع البنيات النصية القديمة أكثر من الحديثة ولذلك دلالته في كون النص الروائي ينبني على أساس معارضة هذه البنيات أو السخرية منها، وبالأخص في ما يخص مستوى الماضي فيها، كما يلاحظ أن هيمنة «الميتانص» تبين البعد النقدي تجاه الزمن أو التاريخ سواء كان حاضراً أو ماضياً، ما دام هذا الحاضر امتداداً للماضي، ولهذا تسود اللهجة الانتقادية الساخرة في هذه النصوص ضد البنى الأيديولوجية والاجتماعية التي تؤلف خلفية لها.

كما أن التفاعل النصي قد مورس بشكل أساسي عن طريق التحويل والمعارضة والسخرية، وهذا يبين في التحليل الأخير كيفية انتاج البنى من جديد، من خلال منحها دلالة جديدة تختلف عن تلك المكتسبة في سياقها، ففي الزيني بركات، كما ينص الناقد، تتجلى خاصية اشتغال النص الروائي على نص تاريخي، هو «بدائع الزهور» لابن أياس، لكنه يسعى جاهداً لتمثيل روح عصره الحاضر من خلال استعارته عصراً غابراً، ويبرز هذا من خلال حضور عناصر حديثة لا علاقة لها بالعصر الذي يرصده النص مثل استعمال البطاقات الجلدية وضبط المواليد وتسجيلها في دفاتر خاصة، والدعوة إلى اجتماع بصاصي العالم. فبنيات النص التاريخي لا تمارس سلطتها الأسلوبية واللغوية والحكائية على النص الحديث، أي لا تصبح موجهات تمارس هيمنتها عليه، بل هي جزء من بنية هذا النص، وكل هذا يؤدي إلى إنتاج دلالة جديدة وموقف جديد من النص ومن زمنه وتاريخه وحسب ما يذهب إليه يقطين، فإن هذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابياً وأيديولوجياً، وعلى نقد التاريخ والوعي

والواقع، وينفصل بدوره عن الخلفية النصية التقليدية مخلخلاً ثوابتها.

ويمهد في الفصل الأخير، لتحليل البنيات السوسيو-نصية، بتوطئة يذهب فيها إلى أن كل نص كيفما كان نوعه يتم انتاجه ضمن بنية اجتماعية محددة، وتكمن انتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها، وإذا ما انعدم التفاعل، انعدمت انتاجية النص، فالتفاعل يحصل بوساطة اللغة، فالكاتب وهو ينتج نصه، ينتجه ضمن لغة القوم الكتابية، وضمن قواعدها التي يلتزم بها المجتمع. وبطبيعة الأمر فإن الكاتب العربي ينتج نصه وسط نظام اللغة العربية، وهذا يقوده إلى الانتقال إلى مرحلة أخرى، عندما يذهب إلى أن النص الروائي يتميز بقدرته على تجسيد البنى الاجتماعية بصورة أكثر وضوحاً مما في النص الشعري، من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش، ويتضح ذلك من خلال نهوض الفن القصصي عامة على «القصة» بما تحتويه من شخصيات وأحداث وفضاءات تنسج لها مرجعية قد تستند إلى الواقع، على الرغم من البعد التخييلي لعالم القصة. فنص الرواية، حسب يقطين، يظل تجسيداً لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة، يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية. وفي محاولته لمس علاقات الاتصال بين مكونات النصوص الروائية المدروسة ومكونات البنية الاجتماعية التي نهض النص بجوارها أو فيها، يرى أن الشخصيات هي إما تاريخية، ومثال ذلك الزيني بركات، أو اجتماعية كما يتبين ذلك من أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها كما في الشخصيات الأساسية في الروايات الأخرى

على الرغم من كون هذه الشخصيات ما هي إلا صور لغوية فحسب، تميل إلى عالم اجتماعي متكامل. بيد أن ما يلاحظ على الشخصيات بصورة عامة انها شخصيات مثقفة وقلقة وذات أصول ريفية وبدوية وأنها تعيش في عالم محكوم بتناقض كبير إبان مرحلة تاريخية محددة. هو على وجه التحديد زمن الهزيمة وما تلاها من انكسار على مستوى البنية الفكرية للشخصية العربية، والمثقفة منها على وجه الخصوص. وهكذا يتشكل حضور البنية الاجتماعية من خلال المادة الحكائية التي يتفاعل معها الكاتب في إطار اجتماعي واقتصادي وتاريخي. والكاتب، كما يؤكد المؤلف وهو يرهن عناصر واقعية مستمدة من مرجعية محددة، لا يرمي من وراء ذلك إلى أن يقول لنا، هكذا عاش آباؤنا في التاريخ، وهكذا نعيش نحن حالياً، إنه وهو يُرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصاً، وينتج عالماً نصياً له استقلاله وهويته التي لا يمكننا معاينة نصيتها أو انتاجيتها إلا بوضعها في إطار بنية سوسيو - نصية.

ويخلص سعيد يقطين، إثر التحليل المفصل إلى المكونات الأساسية للنص الروائي، إلى أن النص عالم دلالات وبنيات يتم انتاجها من خلال ذات النص كما تتجلى من خلال الكاتب والقارىء، ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى أو سوسيو - نصية، ويتلقى القارىء النص ضمن البنية الكبرى نفسها وقد تتغير البنيات السوسيو - نصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية. ينتج النص في زمن محدد، ولكنه يتلقى في أزمنة عديدة وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص، كانت إمكانيات انتاجه من خلال التلقي مفتوحة. تبرز انتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية، أي بدءاً من القصة إلى الخطاب إلى النص، ص 151. فالقراءة إذن تهدف إلى تحديد

أطر عامة للسرديات أولاً، ومن ثم الانتقال بها في مرحلة لاحقة إلى المستوى الدلالي، وذلك من خلال سوسيولوجيا النص هي إذن، قراءة منفتحة، تهدف إلى توسيع حلقات الدلالة، وتعويم المستوى المغيّب خلف التركيب الظاهري، وذلك كيما تتحرر الدلالة من قيودها الخطابية الضيقة إلى آفاقها النصية الواسعة. وكخطوة لاحقة يمكن أن تتحول القراءة ذاتها إلى نوع من التأويل الذي يربط النص بظواهر محددة. النص إذن يبقى مشرعاً أبوابه إزاء جيولوجيا الدلالة بطبقاتها المختلفة، ومستوياتها المتعددة. وبهذه القراءة لأبرز ما توصل إليه الناقد سعيد يقطين في كتابه «انفتاح النص الروائي» نكون قد قدمنا قراءة شاملة لمشروعه في تحليل الخطاب والنص الروائي، وتبقى الحاجة قائمة إلى تقويم هذا الجهد وتقديم مراجعة نقدية له،من خلال الوقوف على أبرز النتائج التي توصل إليها.

يكشف الإطار الذي رسم لعرض أبرز ما توصل إليه الناقد سعيد يقطين في كتابيه «تحليل الخطاب الروائي»و «انفتاح النص الروائي» عن تصديه لمهمة كبيرة، ذات شقين. أولهما توصيف الخطاب الروائي العربي المعاصر بمستوييه: التركيبي والدلالي وثانيهما: العمل على تقديم هيكل واسع يصلح أن يكون منهجاً شكلياً لتحليل الخطابات الروائية، وهذان السببان هما اللذان دعيانا إلى وصف جهده في الكتابين المذكورين، بأنه مشروع ابستمولوجي، وإذا نظرنا إلى الجهود العربية في حقل السرديات، إن كانت في الدرس النقدي التطبيقي أو في مجال علم الأدب، فإن أول ما يشخص أمامنا قلة العناية المنهجية بسبل تحليل الخطابات بشتى أجناسها، وبندرة تخصيص جهد عميق وموسع للبحث في مستويات الخطاب. ولهذا فإنما قدمه الناقد سعيد يقطين يعدُّ إسهاماً مبكراً في هذا المجال،

فضلاً عن النتائج التي توصل إليها، والخطابات المنهجية التي اتبعها سواء في بنية مشروع الوصف والتحليل أم في عرض الآراء ومساجلتها ومضاهاتها. بيد أن جهداً شاملاً وبكراً مثل هذا، لا يخلو من بعض أسباب الضعف التي تسللت إلى تركيبه بوصفه مشروعاً يشتغل على المعرفة، أو إلى النتائج التي توصل إليها، مما يثير ملاحظات لا تقلل من الجهد الكبير الذي بذله المؤلف، ولكنها ملاحظات تثيرها عادة الجهود الخصبة والأعمال الفكرية الجادة، ولا تهدف هذه الملاحظات إلى تقديم رؤية نقدية للمشروع المذكور، بل، تهدف أولاً إلى مساجلة الأسس، التي انطلق المؤلف منها، ثم خصوصية النتائج التي توصل إليها، وصولاً إلى محاولة تقويم هذا المشروع نفسه. ولهذا فإن هذه الملاحظات ستنتظم على وفق محورين، الأول مستوى التركيب والآخر حول مستوى الدلالة.

لقد سبق التأكيد من قبل، ان مشروع يقطين يهدف إلى رسم هيكل لتحليل الخطابات الروائية، وقد عني بتحليل بعضها، وان استأثر خطاب واحد بالتحليل هو رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني. إن جهداً مثل هذا يعنى بطرائق التحليل أكثر من عنايته بالنص، وهو أدخل بـ «السرديات» التي تعمل على كشف أنظمة الخطاب الروائي، ولهذا فإن الخطاب الذي انتخب للتحليل والوصف، وأعني به رواية «الزيني بركات» لم يؤد غير وظيفة تأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان المؤلف قد توصل إليها خلال عرضه لآراء المعنيين بالسرد، أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربته الآراء بعضها ببعض. ولم يفلح الخطاب بتحويل الآراء المقررة سلفاً، فقد صيغت قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن مكونات الخطاب وخصائصها، قد انحدرت من العرض والسجال، لا الاستقراء الشامل لمكونات الخطابات

الروائية، ولعل ما يؤكد ذلك الاقتصار على رواية واحدة بصورة أساسية، ثم تعميم النتائج على روايات أربع أخرى، آن الخطاب الواحد، أو الخطابات المتعددة، لا تفلح بتقديم تصور متكامل لمكوناتها، ولا لخصائصها، فلا بد إذن من إجراء استقراء شامل تثبت فيه أبرز الثوابت والمتغيرات، ومن ثم الانتقال إلى مرحلة تثبيت المكونات الأساسية، والخروج بنتائج معينة بحسب تلك المكونات، وكل هذا لا يلغي دقة التحليلات التي أجراها المؤلف على نص الزيني، إن كانت تلك التحليلات لا تعنى بمستوياته الأساسية، أو بخصائص المكونات التركيبية أو الدلالية، بيد أنها تحليلات جاءت لتؤكد الآراء المسبقة التي قررها المؤلف. وهذا يقود إلى الحديث عن المهاد النظري الواسع الذي قدم به المؤلف لكل كتاب، فضلاً عن مهاد كل فصل، فما يلاحظ على ذلك، ان المؤلف حالما يفرغ من عرض الآراء، يقوم بمهمة تأخذ غالباً جانبين هما: اما تبني وجهة نظر معينة، أو محاولة التوفيق بين رأيين أو أكثر، والمؤلف لا يتردد في الإعلان عن ذلك، كلما واجه هذا الأمر، كما في الصفحات 48 ، 50، 52، 54، 86، 194، 308 من كتاب تحليل الخطاب، على سبيل المثال لا الحصر، والصفحات 27، 32 ، 52 من كتاب «انفتاح النص الروائي»، وهو يصرح بذلك، عندما ينص على أن سبب عنايته بنظريات السرد الغربية المتناقضة التي تختلف تكويناً وطبيعة عن الرواية العربية ص307 من تحليل الخطاب، جاءت لأنه ليس هنالك ناقد عربي يعمل ضمن هذا الحقل. وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن النتائج التي توصل إليها، لم تكن نتيجة استقراء للرواية العربية، إنما وظف النص الروائي العربي لتسويغها وبيان استراتيجيات التحليل فيها، وهو ما نراه يتناقض وما ذهب إليه من أن أحد همومه في هذا البحث هو «تقديم تحليل وتحديد دقيقين لخطاب الروائي

العربي ولمكوناته ـ ص 51 ـ تحليل الخطاب». إن عملاً جباراً مثل هذا لا بد أن ينهض على توصيف عدد كبير من الروايات وصولاً إلى تقرير نتائج تتطابق والمعدل العام للثوابت والمتغيرات التي تتكون منها تلك الروايات.

لقد قدم المشروع تصوراً لمكونات الخطاب والنص وسبل تحليلهما، وبقدر تعلق الأمر بمستوى التركيب، فإن المشروع لم يُعن، فيما نرى، العناية الكاملة بنظم بناء الحكاية المتخيلة، بل ولم يعن، جوهرياً، بعناصرها الأساسية، وهنا، لا بد من تفصيل ذلك بالصورة الآتية، إن الخطاب مستوى يتم من خلاله بناء الحكاية المتخيلة في ذهن القارىء، وذلك بناء على ما تمنحه المفردات اللغوية من مفاتيح لانشاء تلك الحكاية. وإذا كان المؤلف قد برع في توصيف أساليب السرد في الخطاب الروائي من خلال وقوفه المفصل على الرؤى والصيغ والزمن، فإنه لم يلحق ذلك بجهد مماثل في الوقوف على عناصر الحكاية المتخيلة، ومستويات بنائها، وإذا كانت الحكاية هي أولى الخصائص المميزة لجنس القص، فلا بد من الوقوف لوصفها بصورة تفصيلية. وإذا كان قد مرّ سريعاً إزاء عناصرها الأساسية، وهي الحدث والشخصية والزمان والمكان، فإنه لم يفصل في انساق بناء الحدث وهي فيما نرى أربعة: التتابع والتداخل والتوازي والتكرار، ولا عند أركان التشخيص الأساسية وهي الملامح الخارجية والأفعال والملامح الفكرية. ولا عند المكان في مستواه الظاهراتي أو الدلالي، ان الوقوف المفصل إزاء خصوصية هذه الأبنية والمستويات له أهمية قصوى في الوصول إلى خصائص الخطاب الروائي قيد الدرس. وإذا كان المؤلف قد نص إلى أنه لن يبحث في القصة (الحكاية المتخيلة) إلا من خلال علاقتها بالخطاب ص 51، فإنه من النادر أن نجد خطاباً عربياً تبلغ فيه

درجة التطابق بين الخطاب والحكاية صفراً، على غرار نصوص قليلة جداً في الرواية الفرنسية الجديدة، فلا شك أن الموروث الأساسي للخطابات السردية أنها تفضي إلى حكايات متخيلة. ويكون، تبعاً لذلك البحث في أبنيتها، أمراً أساسياً في تحليل مستويات تلك الخطابات. ولو فصل الباحث هذا الجانب، واستوفاه، لقدم مشروعاً متكاملاً يسهم إلى حد كبير في تأسيس أرضية متينة للسردية العربية التي ما زالت في أطوارها الأولى، ويترتب على كل هذا أن النمذجة التي توصل إليها المؤلف من خلال تحليل رواية «الزيني بركات» وتعميمها بوصفها نموذجاً يصلح للتعميم تنقصها بعض الأركان الأساسية، فهي ليست نمذجة تستوعب مشكلات الخطابات العربية المعاصرة جميعها، لأنها اقتصرت على تحليل جوانب معينة، وأهملت أخرى.

ويثير الوقوف على المستوى الدلالي للنص الروائي مشكلة لا تقل شأناً عن المشكلة التي أثارها مستوى البناء، فالمؤلف يهدف إلى تحليل النص الروائي العربي بوصفه بنية دلالية، مستفيداً من أهم إنجازات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي ص 5 ـ انفتاح النص ـ بيد أن ما يلاحظ على تحليله لهذا المستوى أنه يتجاوز البحث في مستوى الدلالة، ويذهب في كثير من نتائجه إلى التأويل، ان الدلالة حسبما نظن، هي تعويم معنى ينطوي عليه النص، بحسب ضبط آليات بنائه، فثمة قواعد أساسية تتبع لانتاج الدلالة، أما التأويل فهو ربط الدلالة بالمرجع بناء على قراءة فردية للنص. وبحسب تعبير بول ريكور، فالتأويل «فن تعويم المعنى غير المباشر»«الحركات الحديثة في الفلسفة الأوروبية»[19]، ريشارد كيرني ص 91 الطبعة الإنجليزية. ولهذا تحتشد كتابات

(19) Modern Movements in European Philosophy Kearny, 1986.

ريكور بمفردة «الانفتاح» التي يريد بها الانفتاح على المرجع وهي المفردة الأولى في عنوان كتاب سعيد يقطين. إن التأويل هو البحث في الدلالات المحتملة التي يرجع وجودها المرجع بناء على رؤية ذاتية يقوم بها القارىء ـ الناقد. أما البحث الدلالي فهو نتاج ضبط المستويات اللسانية للنص، ولقد ترتب على كل هذا إن البحث اتخذ في الكتاب الثاني مظهراً تأويلياً، ولهذا يقرر المؤلف أن «العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقاً، لأن المجتمع هنا يصبح عنصراً تاريخياً ومنظوراً إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معاً» ص 138 بل إن المنحى التأويلي يصل لديه إلى نتيجة تتضافر آليات البحث لتقريرها، وهي، ان النص الجديد الذي قام بتحليله ينقد أنماط الوعي القائم في المجتمع ويكشف سلبياته «فتظهر الهزيمة هزيمة مجتمع بكامله: الضحية والجلاد معاً»، وهذا ما عجزت مختلف الخطابات التي جاءت بعد الهزيمة عن تمثله واستيعابه، كان النص الروائي الجديد أكثر نقداً وتشريحاً لأسباب الهزيمة الكامنة هنا والآن وذات الجذور التاريخية والاجتماعية، لذلك كانت الهزيمة شاملة ولها بعدها التاريخي» ص154. ولا خلاف مع المؤلف حول توصلاته هذه التي توصل إليها خلال تحليل النصوص، إلا أنها ليست بحثاً في المستوى الدلالي، إنها في مركز التأويل ذاته، ويتبين لنا ذلك بصورة منهجية من خلال التحليل، فالناقد سعيد يقطين يتبنى معيار النموذج اللغويّ في التحليل في المستوى الصرفي والنحوي والدلالي للخطاب والنص، ويفلح في ذلك كثيراً في دراسة التركيب في ضوء النموذج اللغوي المعروف، لكن التحليل «الدلالي» يضيق بالنموذج اللغوي الذي تبناه المؤلف، لسبب بسيط أن ذلك التحليل لم يكن دلالياً، بل هو

تحليل يهدف إلى تأويل بنية النص، فالنموذج اللغوي ما زال قادراً عند اللسانيين على انتاج الدلالة، لكنه لا يمكن أن يسعف المؤول كثيراً، ومقارنة بين الجهود التي توصل إليها غريماس في البحث الدلالي، والجهود التي توصل إليها ريكور في التأويل تكشف عن مقدار استناد الأول إلى النموذج اللغوي ومقدار ابتعاد الثاني عنه.
ولهذا يعد البحث في التأويل أقرب إلى النقد، في حين يُعَدُّ البحث في الدلالة أقرب إلى الدرس اللساني، ومهما يكن من أمر فإن مستوى الدلالة الذي اشتغل عليه المؤلف، تجاوز مرحلة انتاج الدلالة المباشرة للنص، وانتقل بها إلى مستوى التأويل، وبذلك فقد بدا وكأن حلقة الدلالة ظلت مفرغة بين مستوى التركيب ومستوى التأويل.

لقد ترتب على كل هذا، إن كان ذلك في وقوف الناقد إزاء مستويات التركيب أو مستويات «الدلالة» كثير من النتائج التي تقترن عادة بالمنطلقات التي ينطلق منها المؤلف، فثمة توصلات كثيرة كانت في صلب مبحث التأويل، وثمة فراغات ظلت دونما بحث في مبحث التركيب، مع ان تلك كان الأجدر أن تبحث في مستوى الدلالة، وهذه أن تجد لها مكاناً في مبحث التركيب. ولكن على الرغم من هذه الملاحظات حول منهجية مشروع سعيد يقطين في التحليل و «التأويل» فإنه لا شك مشروع خصب، يقدم كثيراً من الحلول المناسبة للمعنيين بالسرديات. وهو بديناميكيته لن يتعثر إزاء هذه الملاحظات، بل هو فيما نظن يتفاعل معها، وصولاً إلى تحقيق نتائج أكثر دقة، لحل أكثر إشكاليات النقد العربي الحديث في مجال الرواية، وهي إشكالية الرؤية والمنهج، هذه الإشكالية التي لا بد أن تحظى بعناية نقاد الرواية، فبدون حسمها يظل العمل النهجي غائباً، دون أن يفلح بتقديم مقاربة جدية للرواية العربية.

الفهرس

تنهض العملية النقدية، بوصفها فعالية تهدف إلى اكتناه عالم الخطاب الإبداعي، في مستوياته الأسلوبية والتركيبية والدلالية، على ركيزتين أساسيتين، هما:

- الرؤية التي ينطلق منها الناقد.
- المنهج الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه.

لقد أثارت قضية الرؤية والمنهج، اهتمام نقاد الأدب ودارسيه، ويمكن بصورة عامة، التأكيد دون تردد، ان الجانب الخصب في العملية النقدية، بدءاً من أرسطو وهوراس، مروراً بالجرجاني، وصولاً إلى لوكاش وتودروف ونورثروب فراي، - على سبيل المثال وليس الحصر - إنما نهض، فضلاً عن توافر عوامل أخرى، على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبر عنها، فبدونها تفقد أية مقاربة جدواها، لا في غايتها فحسب، بل في سبيل الوصول إلى تلك الغاية، وتصبح المقاربة ضرباً من التضليل والخداع، لا الكشف والاستنباط والتأويل، وتفقد المقاربة النقدية، خاصيتها الأساسية كونها حواراً منهجياً مع النص لاستقراء ثوابته ومتغيراته، وسبر عوالمه، وتعويم مدلولاته، وتتحول إلى مرافعة قانونية تكيل اتهاماً، أو تدرأه عما لا يمكن أن يفيد الخطاب الإبداعي، ولا العملية النقدية.